

KUNST. POLITIK. WIRKSAMKEIT.
Betrachtungen zwischen Niklas Luhmann und Jacques Rancière

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht an:

der Philosophischen Fakultät III
der Humboldt - Universität zu Berlin

von

Sonja Vilč

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Philosophischen Fakultät III Prof.
Dr. Julia von Blumenthal

1. Gutachter: Prof. Dr. Thomas Macho
2. Gutachterin: Prof. Dr. Karin Harrasser

Datum der Verteidigung: 10. August 2015

ZUSAMMENFASSUNG

Die historischen Avantgardebewegungen haben mit dem Angriff auf die Autonomie der Kunst ein Erdbeben erzeugt, das sowohl die zeitgenössische Kunstpraxis als auch die ästhetische Theorie nachhaltig bewegt. Das Vermächtnis der historischen Avantgarden bleibt insofern als the *Living Dead* bestehen, als die Forderung, politisch wirksame Kunst zu schaffen, seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder begraben und wiederbelebt wird. Auf der Ebene der Theorie pendeln diese Debatten zwischen der Konzeption einer autonomen Kunst einerseits und einer heteronomen Kunst andererseits, wobei Erstere einer philosophischen und Letztere einer soziologischen Kontextualisierung von Kunst entspricht. Die vorliegende Arbeit stellt diese beiden Perspektiven – einmal die ästhetische Theorie von Jacques Rancière und einmal die Gesellschaftstheorie von Niklas Luhmann – nebeneinander und zeigt, wie ein künstlerisches Schaffen – hier Marko Peljhans Projekt *Makrolab* – zugleich politisch wirksam *und* politisch unwirksam sein kann. Mit diesem Schritt wird die Diskussion über politische Kunst auf die Diskussion über die Wirksamkeit verschoben. Es wird festgestellt, dass die Frage nach politisch wirksamer Kunst nur im Rahmen einer kulturhistorisch spezifischen Vorstellung von Wirksamkeit möglich ist. Wird diese Vorstellung von Wirksamkeit durch eine andere ersetzt, verliert die Frage nach politischer Kunst ihren Sinn, es erschließt sich jedoch ein neues Verständnis des gesellschaftlichen Wandels, das weit über die Themen der Kunst hinausgeht.

Schlagwörter: Kunst, Ästhetik, Politik, Wirksamkeit, historische Avantgarde, Niklas Luhmann, Jacques Rancière, Marko Peljhan, François Jullien, Systemtheorie, politische Philosophie

ABSTRACT

By attacking the autonomy of the arts, the historical avant-gardes caused an upheaval which has resonated in the contemporary artistic practices as well as in art theory to this day. The legacy of the historical avant-gardes remains in the state of the living dead, since the demands to make political art have since the beginning of the 20th century repeatedly been buried and resuscitated. On the level of theory, these debates have been oscillating between the concept of an autonomous sphere of art on the one side and the heteronomous sphere of art on the other, whereas the former corresponds to a philosophical and the latter to a sociological contextualisation of the arts. This text combines both of these perspectives, putting Jacques Rancière's philosophy of art and Niklas Luhmann's social theory side by side in order to show how a singular artwork – here Marko Peljhan's project *Makrolab* – can be understood as politically efficient *and* not politically efficient at the same time. With this step the discussion about political art is shifted to a discussion about efficacy and brought to the conclusion that the question of political art is only possible within a frame of a culturally and historically specific conception of efficacy. When this specific conception of efficacy is replaced by another, the question about political art loses its meaning. However, it is exactly at this point that a new understanding of social change opens up, which reaches far beyond the domain of art theory.

Keywords: art, aesthetics, politics, efficacy, historical avant-gardes, Niklas Luhmann, Jacques Rancière, Marko Peljhan, François Jullien, systems theory, political philosophy

INHALTSVERZEICHNIS

0. Vorwort	6
1. EINLEITUNG.....	9
2. DIE HISTORISCHE AVANTGARDE UND IHR VERMÄCHTNIS	13
3. KUNST UND POLITIK: zeitgenössische Positionen	29
4. ZUR METHODE: Luhmann und Rancière als Kippbild einer <i>Case Study</i>.....	47
4.1. Case Study: Projekt Makrolab	55
4.1.1. Bezugspunkt: Velimir Chlebnikov	62
4.1.2. Subprojekt <i>S-77 CCR (civil counter-reconnaissance project)</i>	65
5. LUHMANN und RANCIÈRE: Konturen einer (un)möglichen Beziehung	
5.1. Aufteilung des Sinnlichen // System/Umwelt-Differenz	71
5.1.1. Aufteilung des Sinnlichen	71
5.1.2. System/Umwelt-Differenz	80
5.2. Erste Beobachtung/Aisthesis 1	89
5.3. Binäre Codierung // Regime der Kunst	92
5.3.1. Binäre Codierung	92
5.3.2. Regime der Kunst	99
5.4. Zweite Beobachtung/Aisthesis 2	105
5.5. Politik/Polizei // Das politische System	111
5.5.1. Politik/Polizei	112
5.5.2. Das politische System	122
5.6. Dritte Beobachtung/Aisthesis 3	133
5.7. Das Kunstsystem // Dissens	140
5.7.1. Das Kunstsystem	140
5.7.2. Dissens	150
5.8. Vierte Beobachtung/Aisthesis 4	156

6. WAS IST WIRKSAMKEIT?

6.1.	Rancière: emanzipierte Zuschauer und unwissende Lehrmeister	161
6.2.	Luhmann: Macht und Kausalität	170
6.3.	François Jullien: Über die Wirksamkeit	179

7. AUSBLICK: Improvisation als ein neues Paradigma der Wirksamkeit188

8. QUELLENVERZEICHNIS.....197

0. Vorwort

Vor vielen Jahren war ich an der Erarbeitung einer Theaterperformance namens „Fantastični Kabare“ („Das fantastische Kabarett“) beteiligt. Es sollte eine Mischung aus avantgardistischem Theater und Science-Fiction werden, und am Ende haben wir uns als in beigefarbenes Latex gekleidete und auf null frisierte Performer in der Rolle gerade im Theaterraum gelandeter Aliens über die Gegenstände und Menschen im Publikum gewundert und sie ohne Worte bespielt. Es war eine Mischung aus absurder Komik, Physical Theatre und interaktiver Performance, die die Menschen dazu bringen sollte, über den verfremdeten Blick eines Aliens sich selbst und die eigene Umwelt bestaunen zu können. In dem Arbeitsprozess wurde viel über das gewisse Etwas gesprochen, das die Avantgardebewegungen hinter sich gelassen haben, und da ich mich in der Zeit im letzten Jahr meines Studiums der Kulturwissenschaft an der Universität in Ljubljana befand, begann ich meine Abschlussarbeit über die Avantgarden zu schreiben. Erst dann fand ich heraus, dass es neben dem schöpferischen Enthusiasmus und dem ludistisch-dekostruktivistischen Umgang mit der Realität, die uns als Theatermacher fasziniert haben, bei den historischen Avantgarden auch um den Angriff auf die Autonomie der Kunst ging und um die Positionierung des Künstlers in der modernen Gesellschaft. Als ich in den darauffolgenden Jahren einen immer omnipräsenteren Hype beobachtet habe, Kunstprojekte politisch zu machen oder sie als solche zu deklarieren, hatte ich das Bedürfnis, dieses Phänomen mit meiner Arbeit über die historischen Avantgardebewegungen in Verbindung zu bringen, und so kam es irgendwann nach vielen Jahren zu diesem Text.

Dazu möchte ich sagen, dass ich mich von Anfang an bewusst dafür entschieden habe, nicht über meine eigene künstlerische Arbeit zu schreiben. Das hat mindestens zwei Gründe: Erstens konnte ich mich mit dem Rummel um das Politische in der Kunst nie wirklich identifizieren. Dafür habe ich viel zu viele Erfahrungen mit den unterschiedlichsten Wirkungen der ein und derselben künstlerischen Geste sammeln können. Konkret heißt das, dass nach einer Aufführung Ihnen jemand erklären kann, wie sehr sie sein Leben verändert habe – und dass am nächsten Tag jemand anderes speziell dafür angereist kommen kann, um mitzuteilen, wie schlecht dieselbe Aufführung gedacht und gemacht worden sei. Und natürlich gibt es auch die lauwarme Indifferenz, wahrscheinlich die Erzfeindin jedes politischen „Wollens“. Gewiss produzieren Künstler

Bilder, die unsere Realität formen und mitgestalten. Das ändert aber nichts daran, dass sich jemand sein eigenes Bild von dem Bild machen wird. Zweitens empfand ich, dass die „politischen“ Ansätze meist entweder bewusst oder unbewusst oberflächlich bestimmte theoretische Positionen und Begriffe übernehmen. Das ist meines Erachtens weder für die Theorie noch für die künstlerische Praxis produktiv.

Es werden in diesem Text viele kleinere Beispiele aus der künstlerischen Praxis erwähnt, die größte Aufmerksamkeit widme ich jedoch dem slowenischen Künstler Marko Peljhan und seinem Projekt *Makrolab*. Abgesehen davon, dass Marko Peljhan mein Landsmann ist und so wie ich selber einen Theaterhintergrund hat (der sich übrigens in eine komplett andere Richtung entwickelte), dürfte die Auswahl des Projekts *Makrolab* auch daran liegen, dass Peljhans' dezidiert visionäre-aktivistische Haltung genau den Esprit der historischen Avantgarde verkörpert, der so viele nachfolgende Künstler sehr inspirierte.

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, eine vielleicht kleine, aber diverse Leserschaft zu erreichen. Sie könnte für Künstler von Interesse sein, die sich die Frage stellen, ob und wie sie politisch mit ihrer Kunst etwas bewirken können. Die Anstrengung, sich durch diesen Text zu arbeiten, will ich dabei nicht unterschätzen. Es dürften sich wahrscheinlich nur Künstler mit einem ausgeprägten Hang zur Theorie angesprochen fühlen. Und, wie auch Luhmann in seinem Buch „Die Kunst der Gesellschaft“ zu verstehen gibt, geht es in einer theoretischen Abhandlung zu Kunst, Politik und Wirkung nicht um schlichte Rezepte dafür, „wie man durch Kunst etwas bewirken kann“. Eine Wirkungsstrategie lässt sich nur in der künstlerischen Praxis entscheiden – die Theorie bietet keine Bedienungsanleitung. Was aber in der vorliegenden Arbeit für Künstler von Interesse sein könnte, ist die Analyse von *Bedingungen der Möglichkeit*, ein Kunstwerk, ein Kunstprojekt, eine Kunstaktion als politisch wirksam oder unwirksam zu beurteilen. Zweitens richtet sich diese Arbeit an Systemtheoretiker mit Interesse an Kunsttheorie und fallgebundenen Analysen von Kunstwerken; und drittens, selbstredend, an Kunstphilosophen, politische Philosophen und Kunsttheoretiker.

Nicht zuletzt möchte ich ein paar Worte zu der Sprache hinzufügen. Die vorliegende Arbeit habe ich in meiner zweiten Fremdsprache verfasst. Die Sprache selbst schwingt mit ihrer Logik der Gedankenformung und -strukturierung als eine Art Metaebene der theoretischen Analyse mit. Einerseits ist schon das Wort Wirksamkeit als das Wort, das die beiden

Themenfelder Kunst und Politik verbindet, in seiner deutschen Spezifität zu verstehen. Zum Beispiel werden schon die slowenische Entsprechung „učinkovitost“ wie auch die englische „efficacy“ anders konotiert. Andererseits wurde mir durch das am Anfang überhaupt nicht automatische Denken und Schreiben auf Deutsch das Nachahmungsprinzip, das wir alle im Sprechen und Schreiben in der Regel unbewusst vollziehen, immer bewusster und immer offensichtlicher. Zu Beginn war jedes Wort eine Anstrengung. Als Fremdsprachler lernt man die Wörter, bevor man selber schreiben kann, durch das Lesen und Hören. Man kann nur so viele Wörter benutzen, wie man schon gelesen oder gehört hat und die man auch in ihrem Kontext verstanden hat. Dasselbe gilt für Phrasen und Sätze. Je schmaler die Auswahl an Möglichkeiten – und sie ist bei einem Fremdsprachler am Anfang sehr schmal –, desto eingegrenzter fühlt man sich in den eigenen Gedanken und deren Vermittlung. Man kann nicht anders, als nur Fetzen und Fragmente des Gehörten und des Gelesenen wiederzugeben. Durch diese Erfahrung spürte ich, dass man selber kaum der Autor der eigenen Gedanken, des eigenen Schreibens ist, sondern vielmehr ein Medium, das den unterschiedlichsten Gedanken-/Sprachströmungen überlassen ist – und dass die größte Herausforderung der theoretischen Arbeit darin bestehen könnte, sich nicht von dem *main stream* verschlingen zu lassen.

1. EINLEITUNG

Zeitgenössische Künstler stellen sich gerne die Frage, wie ihre Arbeit in der Gesellschaft etwas bewirken kann. Wie kann man Spuren hinterlassen, etwas verändern, das gemeinsame Leben mitgestalten, sich durch sein Werk gesellschaftlich engagieren? Ihre Arbeit muss etwas bewirken, etwas bewegen können. Sonst hat sie keinen Sinn. Sie dient entweder nur (in den wenigsten Fällen) dem Lebensunterhalt oder dem Narzissmus. Man hat nicht mehr einen Mäzen, dessen Aufträge man erfüllen muss, nicht mehr ein Ritual, das man begleiten muss, in den sogenannten entwickelten demokratischen Systemen nicht einmal einen klaren Gegner, den man als Staatsfeind mit aller Wucht angreifen kann. Ein zeitgenössischer Künstler sucht panisch nach seiner Funktion. Kunst steht, seitdem sie sich von allen Verantwortungen und Gegenleistungen befreit hat, nicht selten unter dem Verdacht, dass sie niemand wirklich braucht. Kunst ist Luxus, Kunst ist Hobby, auf Kunst kann man verzichten, Kunst ist für das Funktionieren, das Überleben und die Weiterentwicklung einer Gesellschaft nicht notwendig. Mache es, wer will, es gibt aber immer wichtigere Sachen zu tun. Operieren, heilen, landwirtschaften, aufräumen, programmieren, kalkulieren, die Erde vor den Meteoriten beschützen. Seit dem 19. Jahrhundert, also seitdem Kunst von der Erfüllung ganz bestimmter gesellschaftlichen Zwecke befreit worden ist, mussten Künstler (wie auch Nichtkünstler) immer wieder ihre Berufung überdenken, sie in eine neue Beziehung zu den Themen und Problemen der Gesellschaft setzen.

Marko Peljhan, der Künstler, mit dem ich mich im zweiten Teil meiner Arbeit noch ausgiebig beschäftige, ist ein solcher Künstler. Peljhan hat Ende der 1980er-Jahre im ehemaligen Jugoslawien Theater- und Radioregie studiert, um Anfang der 1990er-Jahre festzustellen, dass so etwas wie Guckkastentheater in den Zeiten des Krieges, wo Panzer seinen Weg zum Supermarkt blockierten und er 60 km entfernt den Donner des Gefechts hören könnte, keinen Sinn hat. Ein Künstler müsse in solchen Zeiten etwas gegen den Krieg unternehmen können, dachte er, am besten mit den Mitteln der Kriegsführung selber. Man müsse zum Beispiel die Mittel der Kriegsführung in ihr Gegenteil umgestalten können. Die Kriegsstrategen hätten neue Technologien benutzt, um alte Welten zu zerstören, die Künstler könnten sie benutzen, um neue Welten zu erschaffen. Dies war und bleibt Peljhans *credo*. Im Projekt *Makrolab*, das aus dieser Position erwachsen ist, bezieht sich Peljhan auf den russischen Avantgardisten Velimir Chlebnikov, dessen künstlerische

Vision Peljhans gesamtes Opus geprägt hat. Das bringt mich zu der ersten These dieser Arbeit: Der Angriff auf die Autonomie der Kunst, wie sie durch die historischen Avantgardebewegungen unternommen worden ist, bewegt noch hundert Jahre später sowohl die zeitgenössische Kunstpraxis als auch die Theorie. Dies zeigt sich vor allem in der Aktualität der Frage nach der politischen Wirksamkeit der Kunst, die in ihren unterschiedlichen Formen hier untersucht wird: Wie verhalten sich Kunst und Politik zueinander? Kann Kunst politisch wirksam sein – und wenn ja, unter welchen Bedingungen?

Im *Kapitel 2* werde ich mich mit dem **Vermächtnis der historischen Avantgarde** beschäftigen, indem ich zeigen werde, wie sich der Angriff auf die Autonomie der Kunst noch heutzutage in den unterschiedlichsten Situationen entfaltet, wie auch auf die Themen hinweisen, die in diesem Zusammenhang auftauchen: Kunst als Provokation, Kunst und Markt, die Beziehung zwischen Kunsttheorie und Kunstpraxis, die Unterscheidung zwischen Hoch- und Popkultur, Rechtfertigungszwang, Kunst und Krieg, Transformationen der subjektiven Erfahrung. Das erste Kapitel ist vor allem als eine Auswahl und Montage unterschiedlichster Fragmente aus der künstlerischen Praxis, aus Theorie und Alltagsleben zu verstehen, die das unmittelbare Umfeld der spezialisierten Debatten über politische Kunst gestalten, aus ihnen hervorgehen und in sie hineinführen.

Das *Kapitel 3* konzentriert sich dann auf die **zeitgenössischen theoretischen Positionen zu Kunst und Politik**. Gegenwärtige Positionen werden in Auswahl erläutert und miteinander in Beziehung gebracht. Ausgehend von Michael Hirschs Beobachtung, dass die Diskussionen um Kunst und Politik heute durch ein ästhetisches Verständnis der Politik dominiert werden, schlage ich vor, einer philosophisch-ästhetischen Kontextualisierung der (politischen) Kunst eine soziologische Kontextualisierung entgegenzusetzen. Dabei werde ich die Position vertreten, dass es aus theoretischer Sicht viel sinnvoller und produktiver sein kann, beide Herangehensweisen nebeneinander stehen zu lassen, als nach einer Synthese zweier Gesichtspunkte zu streben. Dies bezieht sich vor allem auf die anscheinend theoretische Notwendigkeit, sich entweder für ein breiteres Verständnis der Politik als „das Politische“ oder für ein engeres Verständnis der Politik als „die Politik“ zu entscheiden. Statt einer Ja-nein-Logik schlage ich eine simultane Betrachtung eines Phänomens, hier eines Kunstprojekts, aus der Gleichzeitigkeit zweier inkommensurabler Perspektiven vor.

Im *Kapitel 4* wird genauer beschrieben, wie ein solcher Forschungsansatz funktionieren soll, das heißt, wie ein Thema aus zwei völlig unterschiedlichen Perspektiven analysiert werden soll. Dies bedeutet aber auch, nicht nur die methodische Herangehensweise zu klären, sondern eine neue Methode der interdisziplinären Analyse zu erarbeiten und ihre konkrete Anwendung zu schildern. Um die möglichen Beziehungen zwischen Kunst und Politik zu erforschen, wird erstens **die Figur des Kippbildes als Vorlage für ein neues methodisches Vorgehen** begründet. Zweitens wird die Kombination von Jacques Rancières ästhetischer Theorie und Niklas Luhmanns Gesellschaftstheorie als Kippbild einer Case Study formuliert. Und zuletzt wird auch für die Auswahl der beiden theoretischen Perspektiven wie auch des Projekts *Makrolab* als Case Study thematisch und methodologisch argumentiert.

Im *Kapitel 5* wird die vorgeschlagene **Methode des Kippbildes umgesetzt**. Ausgewählte Konzepte von Niklas Luhmann und Jacques Rancière werden näher betrachtet und ihre analytischen Möglichkeiten durch die Fallstudie *Makrolab* jeweils erprobt. Die unterschiedlichen Ergebnisse, zu denen ich über jeweils andere Herangehensweisen an das gleiche Kunstprojekt gelange, werden im Sinne von gegenseitiger Komplementarität (dort, wo sie neue Aspekte des Projekts *Makrolab* entdecken) und gegenseitiger Spannung (zur politischen Wirkung von *Makrolab* als Kunstprojekt) zu sich gegenseitig ausschließenden Antworten führen.

Im *Kapitel 6* werde ich anschließend an die Ergebnisse aus dem vorherigen Kapitel und an die ideengeschichtliche Analyse der Wirksamkeit bei François Jullien vorschlagen, **die Diskussion über politische Kunst auf die Diskussion über die Wirksamkeit – genauer: über das alteuropäische Modell von Wirksamkeit – zu verschieben**, die die Frage nach der politischen Kunst überhaupt ermöglicht. Ich werde auch die Frage stellen, was es für die Theorie, aber auch für die künstlerische Praxis bedeuten würde, statt dem alteuropäischen einem anderen Modell der Wirksamkeit zu folgen.

Im *Ausblick* werde ich die These aufstellen, dass es tatsächlich auch in der zeitgenössischen Kunst schon ein anderes Paradigma der Wirksamkeit gibt, und zwar in der Kunst der Improvisation. Durch eine genauere Schilderung der Improvisation als Technik und als Philosophie des künstlerischen Schaffens lege ich die **Möglichkeiten** dar, **durch die Improvisation eine neue Haltung zur Handlung und Interaktion zu entwickeln**, und

weise darauf hin, dass ein weiterer Schritt in dieser Richtung auch ein paradigmatisch neues Verständnis von gesellschaftlichem Wandel bedeuten könnte.

2. DIE HISTORISCHE AVANTGARDE UND IHR VERMÄCHTNIS

Am 10.02.2008 tritt ein Künstler namens Jonathan Meese in Berlins Renaissance-Theater mit einer sogenannten Lecture-Performance auf. Der Titel lautet: *„Die BABYDIKTATORIN der Kunst ‚Scarlettierbaby‘ im ‚Platinschmuckkästchen‘ der SAALREVOLUTION, SÜSS. (SAFARISCARLETTIERKIND mit SÜSSESÜSSESÜSSESIDIADDEM als TOTALE KUNST, erzfrisch, üppig und lieb im STAHLSAAL=DEPOT der DEMUT, DU-DU-DU)“*.

Mit einem Glas Rotwein in der Hand und mit eigener Szenografie – einer Komposition aus seinen Bildern und unterschiedlichen Objekten – gab Jonathan Meese eine „Lecture“, die sich als eine „Performance“ gestaltete. Im prophetischen Stil schrie Meese als selbst berufener Messias eine Stunde lang eine Rede: über das Elend der Diktatur der Selbstverwirklichung; über die Notwendigkeit, seine Eltern zu respektieren, obwohl er mit 18 Jahren in einer besseren Startposition gewesen sei als diese; darüber, dass der Vulkan der Kunst ausbrechen und alles mit sich reißen werde, das Demutslose versiege; darüber, dass er keine Mission habe, dass es einfach um Alternativlosigkeit gehe, dass alles einfach so sei; dass Kunst nicht Kultur sei; dass „Heil Hitler!“ nur eine Muskelbewegung sei; dass wir den Menschen nicht als Maßstab aller Dinge nehmen sollten; und dass Castorf geil sei. Bei all diesen Themen ging es aber immer auch um die Diktatur der Kunst, die Herrschaft der Kunst, die sich unvermeidbar verwirklichen werde.

Das Wichtige für eine kulturgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Analyse ist dabei, in einer einzigen Lecture-Performance beobachten zu können, wie und mit welcher Kraft im Jahr 2008 die Forderungen der frühen Avantgardisten noch immer detonieren.

Jonathan Meese ist eben nicht nur ein weiterer Typ, der seine Wahrheiten im Hyde Park in der Speakers' Corner enthüllt. Er ist der Popstar der zeitgenössischen Kunstszene, einer der bestvermarktetsten und bestbezahlten Künstler¹ unserer Zeit, dessen „Ikone“ von vielen Seiten als aufgeblasen und überschätzt kritisiert wird. Selbst Angela Richter, die für Rainald Goetz' Theaterstück über Kunst „Jeff Koons“ Meese persönlich als Schauspieler

¹ Aus Gründen der Vereinfachung wird vorliegend stets die männliche Sprachform verwendet. Die weibliche ist aber immer mitgemeint.

eingesetzt hat, urteilte: „Er ist hier lediglich Symbol für alles, was an Kunst Scheiße und toll ist.“²

Jonathan Meese kann nicht anders als widersprüchlich sein: Er verstrickt sich – un-)freiwillig? – im Netz des Diskurses, in dem er sich bewegt. Wenn er die Diktatur der Selbstverwirklichung angreift, wenn er erbittert Binsenweisheiten über den Dalai Lama und die Suche nach dem Ich herausbrüllt, wenn er sagt, er habe keine Mission, er sei nicht nostalgisch, scheint er genau das so Negierte zu verkörpern. Jonathan Meese nimmt sich in seiner prophetischen (bewussten oder unbewussten) Ambition selbst zum Maßstab und präsentiert dem Publikum eine ganze Palette an Ignoranz gegenüber kunstgeschichtlichen, kulturtheoretischen und philosophischen Linien, deren jahrhundertelange Entwicklung seine eigene Position überhaupt erst ermöglicht haben. Das Bewusstsein, ein Erbe mentaler und sozialer Strukturen zu sein – eine Reflektiertheit, die man einem zeitgenössischen Künstler offensichtlich irrtümlicherweise zuschreibt –, wird unter einer Flutwelle purer Kneipenphilosophie begraben, die sich selbst peinlich ernst nimmt, auch wenn sie sich hinter Parodie oder dem künstlerischem Verzicht auf Eindeutigkeit verstecken vermag.

Obwohl es nicht möglich ist, vollständig in Worte zu fassen, was sich an diesem Tag auf der Bühne des Renaissance-Theaters abgespielt hat – der Kern dessen liegt in einem performativen Ereignis, das als solches einzigartig und unwiederholbar ist –, kann es aus kulturwissenschaftlicher Perspektive – vielleicht ein bisschen trocken – beschrieben werden: Es handelte sich um eine Positionsdarstellung des männlichen weißen, erfolgreichen, in die Kunstszene integrierten Erben, eines zeitgenössischen westlichen Nachkriegs-Mittelschichtkünstlers; eines Erben der Institution Kunst, der Weltverbesserer-Träume der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, des globalisierten Kapitalismus und moderner gesellschaftlicher Wandlungen. An diesem Tag war Jonathan Meeses Lecture-Performance das Musterbeispiel für alle Paradoxien der zeitgenössischen Kunst und der Schwierigkeiten, mit dem avantgardistischen Vermächtnis umzugehen. Ein besseres Illustrationsbeispiel könnte sich man kaum wünschen. Nach all dem Predigen über das Übel der Haltung, stets zuerst an sich selbst zu denken – oder in Meeses Diktion: „den eigenen Arsch zu retten“ – und über die Revolution und die neue Herrschaft der Kunst fing Meese nach seiner „Lecture-Performance“ an, seine Bilder aufzuräumen. Jemand aus dem

² Angela Richter, zit. N. Christoph Bannat 2008.

Publikum rief: „Ver-schen-ken!“ Der Schöpfer tat zuerst, als hörte er nichts, danach antwortete er aber mangels einer guten Entgegnung halb direkt und halb privat: „Ge-schen-ke.“ Der Einwurf des Zuschauers entlarvte dank spöttischen, gesunden Menschenverstandes die bloße Wehrlosigkeit, die Unterordnung des Künstlers unter die allmächtigen Regeln des Marktes. Denn die Kreationen Jonathan Meeses verkaufen sich für astronomische Summen, und daher verstieße der Künstler mit einer Verschenk-Aktion gegen den Geschäftsvertrag mit seinem Makler. Eingebildeter Messianismus trifft auf die Banalität der realen Machtverhältnisse.

Kunst ist, was ihren Akteuren – meist ihren geschäftlichen Vertretern – ökonomisch als Kunst durchzusetzen gelingt. Auch aus diesem Grund schreibt ihm zumindest die Kunstszene eine relativ große Bedeutung zu. Jonathan Meese persistiert, weil er ein Symptom verkörpert: Symptom einer seltsamen Struktur, eines schrägen Kunstsystems, das in ihm all seine Widersprüche vor sich sehen kann. Der Grund, warum Meeses Auftritt *als* Auftritt Zuschauer findet, liegt mehr in der Form und als in dem Inhalt: Es bleibt unbestritten, dass Jonathan Meese marktmäßig und theatralisch gut funktioniert – dazu gehören das richtige Image, die richtige Präsenz, die richtige Frisur und die richtige Jacke (die Nostalgie nach den Neoavantgarden ist hier nicht zu übersehen) – ein Hauch „ordentlicher“ Provokation, „ordentlicher“ Verrücktheit, plus genug Fachkenntnis, um nicht völlig inkompetent dazustehen; Unterhaltsamkeit und Energie –: eine poppige Mischung aus MTV-Idol, Hofnarr und Hippie-Aktivist. Und die erwähnte Energie, befeuert von leidenschaftlicher Überzeugung von der Macht der Kunst (was immer das sein mag), ist anscheinend ernst gemeint. Die Kunst, erschöpft vom Mangel brennender Überzeugungen, braucht offenbar genau diese Energie, diese fundamentalistische Idee, diesen Glauben, ohne etwas zu überprüfen oder an postmodernistischen Dekonstruktionen scheitern zu müssen. Darin, zu sagen: „Es ist einfach so, es hat nichts mit mir zu tun“, besteht die Anziehungskraft des Jonathan Meese – und der diskrete Charme jedes Fundamentalismus.

Der rote Faden, der sich vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zu besagter Performance im Jahr 2008 zieht, ist der avantgardistische Angriff auf die Autonomie der Kunst³, auf ihre

³ Vgl. Peter Bürger 1974

Losgelöstheit vom „wahren Leben“ und ihre Unfähigkeit, sich den anderen, anscheinend viel mächtigeren Systemen von Politik und Ökonomie zu stellen.⁴

Diese unangenehme Position lässt sich anscheinend nicht wegreden, das lässt sich in unterschiedlichen Kulturererscheinungen immer wieder neu beobachten. Man wirft der Kunst vor, was man auch der Theorie regelmäßig, zur Last legt: dass sie die Lücke zwischen sich und dem Leben, zwischen dem Elfenbeinturm ihrer wunderbaren Schöpfungen und der komplexen, konkreten Realität der Menschenverhältnisse seit einiger Zeit nicht befriedigend zu überwinden wisse – und dass sich immer wieder das unheimliche Schuldgefühl der eigenen Überflüssigkeit in ihr erlöse.

Der Geist der Avantgarde, so meine erste These, spukt noch immer durch die Labyrinth, in denen die Erben der westlichen künstlerischen Tradition herumbummeln. Jeder, der ihm früher oder später begegnet, muss sich entscheiden, ob er ihm respektvoll entgegentritt oder ob er ihn als Täuschung, Illusion, als Phantasma wegdenken will. In jedem Fall ist die Situation unangenehm; die Bemühungen, die Welt radikal zu verändern, verwandeln sich schnell in fundamentalistische Predigten. Diejenigen, die von der Phantom-Avantgarde angesprochen werden, die aber auf jede Bemühung in diese Richtung verzichten, schließen sich dagegen selbstgenügsam in einen Elfenbeinturm, der sogar sich selbst überflüssig werden kann. Die Symptome der Verdrängung, gedacht auf der Ebene der Position der Kunst in einem breiteren Zusammenhang, bleiben jedenfalls bestehen.

Hier geht es nicht um eine Entweder-oder-Frage, um eine einfache Wahl zwischen heiligem Krieg und Isolationismus, sondern um die herauswachsende, historisch bedingte Spaltung in jeder künstlerischen Bestrebung. Was hier wichtig ist, ist, dass diese Spaltung zwei Extrema ermöglicht – zwei Wege, sich gegenüber der Gegenständlichkeit, Rationalisierbarkeit, gegenüber der „Kunst als Ware“ zu positionieren.

Die Kunst will sich nicht als irgendein Gut auf dem Markt verkaufen, denn: „Im Reich der Zwecke hat *alles* entweder einen Preis oder eine Würde.“⁵ Auch wenn sie auf die avantgardistischen Ambitionen eines Welterlösers/Weltverbesserers verzichtet, will Kunst mehr als nur Dekoration sein in der luxuriösen Aula einer erleuchteten Korporation.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Immanuel Kant 1785: S. 434 Z. 29.

Es sollte nicht vergessen werden, dass sich die meisten theoriegeladenen Debatten über die Position der zeitgenössischen Kunst nicht ausschließlich, aber in großer Mehrheit – so auch bei der Documenta – auf die bildende Kunst beziehen. Dies lässt sich auch in den „99 Thesen zur aktuellen Kunst“⁶ beobachten: „32. Bildende Kunst wird jetzt zu *Kunst an sich*“⁷, und zugleich eine fast widersprüchliche, jedoch genauso treffende Folgerung: „33. Die bildende Kunst als bildende Kunst wird zum Spezialfall“. Gadamers Argument, dass man die bildende Kunst wegen ihrer Reproduzierbarkeit besser als Beispiel einer Theoretisierung hernehmen könne⁸ erscheint als nur zum Teil belegbar. Zwar kann man sich in einem Text auf die Reproduktion eines Bildes oder einer Skulptur als ein Beispiel beziehen, trotzdem lassen sich dabei die Unterschiede der einzelnen Gattungen im Sinn ihrer unterschiedlichen praktisch-ästhetischen Gestaltungen sowie im Sinn der unterschiedlichen politisch-ökonomischen Herausforderungen jeder Gattung viel zu leicht ausblenden.

Die allgemeine Voraussetzung, zeitgenössische Kunst ließe sich aus praktischen Gründen meist aus dem Pool der visuellen Kunstpraxis (oder aus den Praktiken, die aus ihrer Tradition stammen) reflektieren, zeigt sich in mindestens zwei weiteren Standpunkten als problematisch. Erstens sind „Werke“, die bereits im Feld der visuellen Kunst entstehen, nicht immer „greifbar“, d. h. als Objekt repräsentierbar (und auch diejenigen, die es sind, kann man nicht einfach von der Notwendigkeit ihrer zeitlich-räumlichen Erfahrung trennen⁹). Zweitens ist Inter- oder Multidisziplinarität als Schöpfungsmethode seit Langem keine Neuigkeit mehr. Da die Theorie angeblich immer der Praxis oder dem Leben hinterherhinkt, hat sie sich, um den Metamorphosen ihres Gegenstandes gerecht zu werden, auch in die Richtung inter- oder transdisziplinärer Studien (z. B. Interart Studies) entwickelt. Diese Richtung ist aber im Vergleich zu den parallelen Entwicklungen in der Kunstpraxis eher neu – und selten konsequent verfolgt worden.

⁶ Jackson Pollock Bar (o.J.)

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Hans-Georg Gadamer 1986

⁹ Nehmen wir als Beispiel Mark Rothkos *Multiforms*. Diese Bilder wirken auf der Ebene der Psychologie der Farbe und lassen sich in einer gedruckten oder textlich beschriebenen Version nicht sinnvoll und erfahrungsgemäß erfassen. Hier soll nicht gesagt werden, die ästhetische Erfahrung eines solchen Kunstwerks läge außerhalb aller Diskursmöglichkeiten; aber um einen theoretischen Diskurs über solch ein Kunstwerk überhaupt argumentativ eingehen zu können, muss man es erfahren haben. Hierbei verfängt sich der Bezug auf visuelle Kunst genau in der Problematik, die auch mit dem Bezug auf die explizit Zeit-Raum-gebundenen Künste (Musik, Darstellende Künste) entsteht – unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen ist eine Sprache oder ein Diskurs über Kunst überhaupt sinnvoll möglich? Anders gesagt: Wie kann und soll Theorie ohne Praxis funktionieren?

Der Diskurs über Kunst wird durch einen kunstgeschichtlichen Automatismus von Diskursen über visuelle Kunst – spezifisch bildende Kunst – dominiert. Warum sich die Kunsttheorie seit Ewigkeiten gerade an visuelle Kunst gebunden fühlt, ist eine Frage der Anerkennung oder Kreditibilität, die sich eine geisteswissenschaftliche Theoretisierung hier erarbeiten kann. In der verwirrend heterogenen, diversifizierten, demokratisierten Landschaft der zeitgenössischen Kunst stehen die Barrikaden zwischen der sogenannten Hochkultur und der populären Kultur, zwischen institutionalisierter Elite und massentauglichem Mainstream, in der visuellen Kunst am festesten. Auf der einen Seite versuchte die elitäre Kultur sich immer mit irgendeinem theoretischem Hintergrund zu rechtfertigen. In der populären Kultur mit ihrer Anknüpfung an den Massengeschmack waren theoriegeleitete Erörterungen nie wirklich populär.

Hier kommen wir zum zweiten problematischen Punkt in Anbetracht der meist visuellen Anknüpfungspunkte der Kunsttheorie – dazu, dass sie sich überwiegend auf die Konkretheit der bildenden Kunst bezieht, auf den historischen und zeitgenössischen Kanon. Dabei übersieht und überhört sie eine ganze Palette populärer Kunstphänomene, die viel gerechter kulturwissenschaftlich und -geschichtlich behandelt werden.

Aber auch Kulturwissenschaft und Kulturgeschichte stoßen im praktischen Umkreis ihrer Gegenstände nicht selten auf eine „Theoriephobie“, meist Nachbarin einer antiintellektualistischen Haltung: „Das ist nichts. Das hat nichts mit Kunst zu tun. Das ist Abrakadabra.“¹⁰ Es ist zwar kein Zeichen von Qualität, über seine Kunst gut sprechen zu können, aber vielleicht ein notwendiger Prozess der Kommunikation mit einem spezialisierten Publikum. Wenn ein Künstler (oder dessen Vermittler) sich durch scharfsinnige Theorie eine prägnante Position in der Kunstszene erarbeiten kann, erreicht er auch eine vorteilhafte Position auf dem Markt. Für diejenigen, die ernst genommen werden wollen, besteht nicht selten ein Rechtfertigungszwang. Aber wem soll der Künstler gerecht werden, wer steht auf der anderen Seite? Die Antwort kann schon wieder nicht auf die ganze Palette der Kunstgattungen angewendet werden, und die Argumente beziehen sich in der Regel auf die zeitgenössische bildende Kunst und ihr Gatekeeper-System von Galeristen und Kuratoren. Kunsttheorie funktioniert in diesem Kontext als Vermarktungs- und Legitimationsmittel eines Kunstwerks. So wurde auch Manifesta 7 als ein Beweis der erschreckenden Kraftlosigkeit der Kunst hingestellt, die von „theorielastigem Dünger“ der

¹⁰ Zit. n. Ana Vujanović 2008. Im slowenischen Original heißt es: „To ni nič. To nima zveze z umetnostjo. To je »abakadabra«.“

deswegen in den Mittelpunkt gerutschten Kuratoren gerettet werden müsse.¹¹ „Gute Kunst soll aber nicht durch die Krücke der Kuratoren und intellektuelle Floskeln legitimiert werden. Sie zielt nicht nur auf die Ratio, sondern siedelt sich auch im Unbewussten an, um dort den Menschen aufzuwühlen.“¹² „Die ‚schamlosesten‘ Künstler, ohne großen Theorie- druck, scheinen Musiker und Tänzer zu sein.“¹³ Ihr Medium erweise sich als am resistantesten gegenüber der Definitionsmacht (oder, noch extremer, Definitionsgewalt) sprachlicher Kommunikation. Das wäre eine Begründung. Die andere wäre, dass Musik und Tanz (noch) nicht so erschöpft und einfallslos seien, sich dem Publikum nur noch über Theorien annähern zu können. Doch der darin implizierte Antagonismus zwischen Theorie und Kunst ist nicht selbstverständlich.

Obwohl eine klassische Unterscheidung zwischen Kunst und Theorie darin besteht, dass künstlerische Schöpfung als an einen Prozess von Identifikation gebunden gesehen wird, während wissenschaftliche Analyse eines Prozesses der Distanzierung gegenüber dem untersuchten Objekt bedürfe, sind die Grenzen nicht immer so klar. Die kritische Theorie hat einen epistemologischen Standpunkt entworfen, mit dem die klassische Erkenntnis- theorie nicht gerechnet hat – das Argument der „richtigen Nähe“ statt des Arguments der „richtigen Distanz“¹⁴. Die Distanz zum Objekt wurde in unterschiedlichen analytischen Ansätzen aufgelöst – während z. B. Adornos Auseinandersetzung mit popkulturellen Phänomenen ein schriftstellerisches Intimum der geisteswissenschaftlichen Analyse darstellt, ist Rainald Goetz’ Sezierung von Techno schon postmoderne Literatur.

In und zwischen den Zeilen kann man bei Rainald Goetz Techno als Beispiel für den selbstgenügsamen Weg des Rhythmus verstehen, dessen überzeugende Macht keine Theorie braucht, um „das Ding an sich“, „ihre schöne Wahrheit“ zu vermitteln, sondern der das Pulsieren des Seins unmittelbar durch alle Poren des Körpers ausströmt. Ist Techno also Avantgarde-Musik? Ist es eine avantgardistische Bewegung? Oder war es das nur in den frühen Underground-Zeiten? Hatte Techno künstlerische Ambitionen?

¹¹ Vgl. Gesine Borchardt 2008.

¹² Ebd.

¹³ Dieser Absatz ist eine Zusammenfassung einer Podiumsdiskussion zum Thema „Theoretische Kunst? Praxen künstlerischer Theorieaneignung und ihre Rolle in Kunstdiskurs und Kunstmarkt“ (3.7.2008) im Rahmen der Veranstaltungsreihe „The Beauty of Theory“ am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

¹⁴ Peter Sloterdijk 1983: 19.

Westbam: „Jetzt muß man aber dazu sagen: Ich habe schon immer diesen Hang zur Pop-Culture gehabt. Die Flucht aus dem Kulturdings in dieses Banale hinein. Aber daß man sozusagen das geile Banale und das Geile der Pop-Culture und dieses prolligen Abfahrens: daß man davon weg will, und eigentlich in so ein Guggenheim Museum oder sonst etwas hinein will: das ist genau die Bewegung, die die meisten Leute eher haben. Und da bewegen sich die Sachen in verschiedene Richtungen. Wobei ich ja trotzdem [...] aber immer schon die Tendenz, das – wenn ich es weiterdenke – immer wieder als wahre Kultur und die wahre Kunst auch zu sehen. [...] Aber dadurch, daß es banal sein will, daß es nicht ins Museum will, sondern hinein in die Charts letztendlich.“¹⁵

Was könnte dem avantgardistischen Projekt gegenüber treuer sein, als eine völlig neue Ästhetik in die Charts, ins Leben zu bringen, sie zu einem selbstverständlichen Lebensstil, einer Weltanschauung zu machen und nicht in abgeschlossenen Institutionen wie Museen zu enden? Der Sieg und das gleichzeitige Scheitern der historischen Avantgarden besteht darin, dass sie einerseits in Museen, Hörsälen, in hoch spezialisierten Publikationen und Debattenkreisen angekommen sind, dass sie aber andererseits die Kunstschaffenden, Kunstproduzenten, Kunsttheoretiker usw. immer wieder neu, heimlich und unbewusst herausfordern, über die eigenen Institutionsgrenzen hinaus zu wirken.

Zusammengefasst: Das Vermächtnis des avantgardistischen Angriffs auf die Autonomie der Kunst ist nicht eindeutig und in seinen heutigen Ansprüchen inhaltlich inkonsistent. Zum einen hat das Entgrenzungsverlangen der Avantgarden den Einbruch der Kunst ins tägliche Leben gefördert und sich damit auch dem Pop zugewandt, zugleich das ganze Feld der Hochkultur völlig neuen Impulsen geöffnet. Zum anderen begann sich die Kunst durch einen „Selbstbewusstseinsprozess“¹⁶ selbst zu reflektieren, sich selbst zu beobachten und damit natürlich auch zu theoretisieren. Die Theorie blieb aber, je weiter ausgearbeitet, desto mehr den Massen verschlossen. Das Kommunikationssystem Kunst verschloss sich. Einerseits versuchte die Kunstsphäre mit der Theorie eine neue, moderne Position zu artikulieren und ihre Zukunft zu formulieren – ihre neue Rolle zu finden und sie zu rechtfertigen. Andererseits schloss sie damit automatisch diejenigen aus, die an dieser theoretischen Entwicklung nicht beteiligt waren und sie deswegen nicht mehr oder überhaupt noch nie verstanden haben. In diesem kritischen Moment entstanden zwei Phobien – eine Phobie vor der hohen, elitären Kunst und eine vor der Theorie.

¹⁵ Zit. n. Rainald Goetz 1999

¹⁶ Sandra Umathum 2005: 28.

Verfolgen wir das Konzept der Avantgarde etymologisch, so kehren wir zurück zur militärischen Bedeutung des Wortes, dessen Praxis Mut und Wandlungsfähigkeit verlangt: Avantgarde bezeichnet die Vorhut, also denjenigen Truppenteil, der als erster vorrückt und somit zuerst in Feindberührung tritt.¹⁷ Auch im Hinblick auf kulturellen Fortschritt ist die Avantgarde eine mutige Position des freiwilligen Verlassens lieb gewordener Gewohnheiten.

Dieser mutige Schritt in die Unsicherheit soll etwa als das Gegenteil der „Generation Neon“¹⁸ verstanden werden. Misst man aber die Gegenwart an den Kriterien der Zwanzigerjahre oder der 68er, kann das als nicht mehr denn eine oberflächliche Einschätzung erscheinen. Auch die Modalität der Rebellion folgt den Umwälzungen der gesellschaftlichen, politischen, kulturellen Realität. Seit den 68ern hat jede Generation auf ihre eigene Art die Selbstverständlichkeiten der Eltern infrage gestellt. Das Verlangen nach einem „Change we can believe in“ wurde jeweils anders artikuliert.

Maximilian Probst zitiert in seinem Essay „Als Rebellion noch möglich war“ den Jugendpsychologen Helmut Fend: „Das Gemeinsame all dieser Jugendbewegungen ist, wie [...] Fend feststellt, die Kritik am westlichen Rationalismus. ‚Sie alle wenden sich gegen die von kapitalistischer Wirtschaft, Wissenschaft, Verwaltung und Technik diktierte genussfeindliche Gleichschaltung. Sie alle schreien ihr Nein gegen die Zweckrationalität – und ihr Ja zu den Begriffen des Spiels, der Entgrenzung und der Ungebundenheit‘.“¹⁹ Weiter schreibt Probst: „Allein die Jugend von heute passt nicht in dieses Schema – hauptsächlich, weil sich ihr kein sichtbarer Feind mehr bietet.“²⁰ Ist das die Wahrheit?

Anfang der 90er-Jahre, als die Zeit der „Generation der resignierten, angepassten Jugend“²¹ anbrach, wurde in Berlin Techno als Bewegung geboren. Und es hat, wenn wir Rainald Goetz glauben wollen, Politik gemacht, wie sie anders nicht zu verstehen war und nicht gemacht werden konnte: eine Politik des Feierns, des Zusammenseins. Techno als Bewegung soll die reale Antwort auf die Zusammenbruchs- und auch die Rechtsradikalisie-

¹⁷ Ebd. 27.

¹⁸ Sich auf die populäre Zeitschrift Neon beziehend – die Bezeichnung wird für das typische Profil eines Neon-Lesers benutzt.

¹⁹ Helmut Fend, zit. n. Probst 2008.

²⁰ Maximilian Probst 2008.

²¹ Barbara Volkwein 2003.

rungsmomente von 1990, 1991, 1992 gewesen sein.²² In den damaligen Wohlfahrtsausschüssen, in denen man auch die klassische Rolle des Intellektuellen kritisierte, der einen Führungsanspruch behauptet oder für sogenannte Minderheiten zu sprechen glaubt, blieb es trotzdem bei Elitismus und bloßen Worten. „Es wimmelte an Sprachsignalen, die allen alles Richtige signalisieren. Die zu stark an Diskursen orientierten Theorieerzähler“, so Goetz, „missachten das vom Wort *Wirklichkeit* für alle vorgegebene Wirhafte der Wirklichkeit. Die ganz normale echte Wirklichkeit war als Antwort auf die neue Lage ganz woanders – sie nannte sich Techno.“²³ Eine Technokultur mit ihrer eigenen Philosophie, die auf den Prinzipien von Frieden und Toleranz, sexueller Freiheit und des Hedonismus aufbaute – bekannt wurde als Kurzform der Slogan „Love, Peace and Unity“²⁴ –, funktionierte als praktische Politik.

Ob man Goetz’ Erzählung von Techno den Vorwurf von Totalisierung und Mythologisierung machen kann oder nicht: Aus der Debatte zwischen dem Magazin *Texte zur Kunst* und Goetz entspinnen sich immer wieder Fragen, die auch uns als Erben des avantgardistischen Projekts verfolgen: die Kluft zwischen Theorie und Praxis, zwischen Diskurs und Wir-Wirklichkeit, zwischen Politik und (Pop-)Kunst/(Pop-)Kultur, die Frage des Führungsanspruchs der Intellektuellen, des Elitismus in Politik und Kunst (also die Frage der Avantgarden selbst, da sie auf ihrer aktivistischen Seite immer auch ein belehrendes, pädagogisches Moment enthielten). Dadurch ergibt sich ein komplexer Hintergrund zu Goetz’ Lob der praktischen Politik des Techno:

So insgesamt ist durch Dance geschehen, wovon Kunst, seit sie es gibt, träumt: mitzuwirken daran, dass es eine neue Welt gibt, die – sei es nur ein Mikrobisschen – besser ist, als die, die war. Dokumenta-Chefin Katharina Witt, die der Konzeptkunst den wohlverdienten, entgültigen Todesstoß gegeben hat, wird es nicht erkennen können: dass die Love Parade auch heuer wieder wahrscheinlich das große, beste, bedeutendste Kunstwerk dieses Sommers sein wird. Der Augenblick, wo die Gesellschaft sich als Ganzes sinnlich wahrnimmt und – ohne all ihr Leid vergessen zu müssen – sich trotz allem, irgendwie, ganz diffus bejaht.²⁵

Dass Kunst an solch höchste Erfüllungssehnsüchte gekoppelt wird, hat eine lange Kulturgeschichte.

²² Vgl. Rainald Goetz 1999: 249. Siehe auch Joachim Garbe 2002: 47.

²³ Ebd. 254.

²⁴ Vgl. Oliver Dumke 2001.

²⁵ Rainald Goetz 1999: 235.

Die künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Moderne, ihre Interpretationen der entzauberten, verdinglichten, zunehmend chaotischeren Welt sowie ihre Positionierung der Kunst innerhalb der neu entstehenden gesellschaftlichen Verhältnisse bewegen sich (in den unterschiedlichen künstlerischen Bewegungen/Stilen der Epoche²⁶) durch das ganze 19. Jahrhundert bis zum Ausbruch der Avantgarden zu Anfang des 20. Jahrhunderts zwischen Negation und Affirmation, zwischen erhellender Hoffnung und unheimlicher Angst. Oder, wie es Starobinskis Archäologie der Moderne erörtert: zwischen „Lust am Untergang („passion de finir“), die die emblematischen Figuren des Ancien Régime zur Selbstzerstörung führt, und „Lust am Neubeginn („passion du commencement“), die aus dem Sonnenmythos der Revolution ihre Energie bezieht.²⁷ Demselben Muster folgend, können wir ein Schwingen zwischen Affirmation und Negation von der ersten zur zweiten Welle des ästhetischen Avantgardismus erkennen – mit der bedeutenden Bemerkung, dass die erste, vorwiegend affirmierende Welle *vor* der Explosion des modernen Selbstvernichtungspotenzials – des Ersten Weltkriegs – und die zweite, die moderne (mentale, gesellschaftliche) Ordnung kritisierende Welle *währenddessen* oder *nach* ihr aufkam. Den Bewegungsbegriff für die ästhetische Moderne – den „Avantgardismus“ – brachte laut Jauß Apollinaire um 1912 ins Spiel:

Er hat hinfort das Selbstverständnis der italienischen Futuristen, der französischen Kubisten oder Orphisten, der deutschen Expressionisten, aber auch der russischen und der amerikanischen Avantgarden bestimmt. Um 1912 ist der Anbruch des Neuen, die Welle einer euphorischen Bejahung der modernen Welt und der unbegrenzten Möglichkeiten an so vielen Orten gleichzeitig bezeugt [...]²⁸

Die schöpferische Begierde nach dem Neuen, sich Fortbewegenden, und die radikale Verachtung der Vergangenheit haben sich in der futuristischen Verherrlichung des Kriegs – historisch insbesondere des Ersten Weltkriegs – selbst *ad absurdum* geführt. Wir können sogar sagen, dass die Futuristen mit ihrem Einsatz für den schnellstmöglichen Eintritt Italiens in den Krieg als Einzige die „Avantgarde“ wörtlich genommen haben, das heißt: in ihrem militärischen Sinn. Die Geschichtskatastrophe ließ die Euphorie bald verstummen,²⁹

²⁶ Romantik, Realismus, *l'art pour l'art*, Naturalismus, Symbolismus, *art social*, *art industriel*.

²⁷ Hans-Robert Jauß 1989: 108.

²⁸ Ebd. 97.

²⁹ „Solch ein Krieg war bisher unbekannt. Er fing an auf dem Balkan und breitete sich schnell über Europa, Asien und Afrika aus – insgesamt 28 Staaten waren involviert, drei Viertel der Menschheit. Die Militärkämpfe nahmen etwa vier Millionen Quadratmeter Land ein, alle Ozeane und fast alle Meere. Als der Krieg 1914 begann, wurde ihm ein schnelles Ende vorausgesagt, spätestens zu Weihnachten desselben Jahres. Es hat sich auf vier Jahre ausgedehnt, hat heftiges Leid und Hunger mit sich gebracht. Er

es folgte eine zweite Welle der Avantgarden – französischer Surrealismus, Dadaismus, sowjetische Produktionskunst –, die von Enttäuschung über die moderne Zivilisation gekennzeichnet war. Tiefe Sinnkrisen haben die aufgeklärte Vernunft zu einem schlechten Witz verwandelt. Dada etwa hat die bürgerliche Kultur, ihre Werte, ihre intellektuelle Eitelkeit und den grenzlosen Glauben an einen unvorhergesehenen Fortschritt mit wütender Antisemantik und zugleich spielerischer Ironie, Provokation und Aktion attackiert. Dabei blieb Dada aber auch konsequent programmlos. Denn in ihrem direkten Schlag gegen alles, was sich seriös präsentierte und für wichtig hielt – sei es in der Kultur, Kunst oder im bürgerlichen Leben³⁰ – waren Dadaisten anders als die Surrealisten und Konstruktivisten für einen ernsthaften Eintritt in die Politik denkbar ungeeignet.³¹ Die Entwicklung von der Aggressivität gegenüber logischen Strukturen, gegenüber der Herrschaft der Logik, bis zum kommunistischen Welterlösungsprogramm erweist sich jedoch als kein aporetischer Sprung, wie wir ihn z. B. in Bretons beiden Manifesten des Surrealismus beobachten können.³²

Als nach dem Ersten Weltkrieg eine neue Welt errichtet werden musste, kamen natürlich auch die Postulate der modernen Welt, die in Trümmern lag, infrage. Einerseits war die Kritik an die mentale Matrix der Rationalität und Vernunft gerichtet, andererseits an die gesellschaftliche Ordnung, die auf liberaler Demokratie und Kapitalismus basierte.

„... wenn wir nicht genug Worte finden, die Niedrigkeit des westlichen Denkens zu geißeln; wenn wir den Aufstand gegen die Logik nicht fürchten; wenn wir nicht darauf schwören würden, daß eine im Traum begangene Handlung weniger Sinn hat als eine im Wachzustand begangene“, schreibt Breton im Zweiten Manifest des Surrealismus, dann

feuerte soziale Unruhen und Revolution in Russland an. Der Krieg forderte viele Opfer: 20 Millionen – unendlich viel mehr als jeder vorherige. Die neuesten Erfindungen in Wissenschaft und Technik hatten dabei dem Massaker deutlich geholfen. Das Flugzeug war nicht mehr nur eine fliegende Maschine, sondern wurde zur Mordmaschine. Ein einziges Maschinengewehr konnte in einer Stunde mehrere Tausende von Gewehrkugeln verschießen. Gas mordete überall, auch dort, wo Kugeln nicht hinkamen. Der Krieg, der mit Glitzer und Marschparaden begonnen hatte, endete im Schlamm kilometerlanger Gräben ... und für einen erschreckend hohen Preis in Blut. Begeisterung und Kampfbereitschaft wurden bald durch Enttäuschung und Hilflosigkeit ersetzt. Dieses Gefühl wurde insbesondere bei den intellektuellen so groß, dass man von der ‚verlorenen Generation‘ zu sprechen begann. Die Welt, die sie kannten, verstanden und erklären konnten, ging im Krieg verloren. Eine neue wurde erst geboren.“ [Übersetzung S. V.] Branimir Nešović, Janko Prunk 1994: 5.

³⁰ Vgl. Peter Sloterdijk 1983: 711–721.

³¹ So wurde z. B. unter dadaistischen Forderungen mit dem Titel “Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland?” auch “sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen im international dadaistischen Sinne durch Errichtung einer dadaistischen Geschlechtszentrale” genannt. Zit. n. Wolfgang Asholt 1997, S. 175.

³² Vgl. André Breton 1983.

müssen wir nach einer neuen Freiheit des Geistes und neuem Sinn in der Fantasie, im Traum suchen, die das Gewebe einer neuen, vom Positivismus unerfassbaren Logik abbilden. Bei dem ganzen Poetismus „gebe [man] sich doch nur die Mühe, die Poesie zu *praktizieren*.“³³ Die Suche nach dem, was schon da ist, aber durch die Zivilisation verdeckt worden ist, könne sich dementsprechend nur gegen den „wie auch immer gearteten sozialen Konservierungsapparat“³⁴ richten. Eine tiefe Verwurzelung des Künstlers in die bürgerliche Kultur sei eine Tatsache und die Ausbreitung der umwälzenden Ideen des Surrealismus im Endeffekt Mittel zum Zweck. Das Ziel formuliert Breton schon in diesem Manifest äußerst politisch als „die vollständige Vernichtung von Ansprüchen einer Kaste [...], welcher wir trotz allem selbst angehören – Ansprüche, die wir draußen nur dann zerstören helfen können, wenn es uns gelungen ist, sie in uns selbst zu zerstören.“³⁵

Wenn Descartes den Weg für den Triumph der modernen Kategorien der Vernunft, des Subjekts und der Wahrheit geebnet hat und zugleich einen Rückzug von der sinnlichen Erfahrung, haben die avantgardistischen Propheten der neuen Welt die Rückkehr genau zu ihr gefordert. Wenn Descartes angesichts der Grausamkeiten des Dreißigjährigen Krieges durch die Objektivität der Vernunft ein anderes In-der-Welt-Sein zu denken versuchte, war diese Rationalität für die Propheten der neuen Ära unauslöschbar blutbefleckt. Rationalisierung der Welt, auf die Notwendigkeit von Kapitalanhäufung heruntergebrochen, forderte die territoriale Ausbreitung des kapitalistischen Marktes. Die Globalisierung der Marktkonkurrenz hatte sich mit den nationalistischen Ideologien zu ihrem ersten Extrem entwickelt – zum globalen bürgerlichen Marktkrieg, in dem Menschen nur noch Kanonenfutter waren. Obwohl viele Historiker und Politikwissenschaftler eine solch vereinfachte Ursachenerklärung des Ersten Weltkrieges bestreiten,³⁶ ist das Sentiment der Dadaisten bei der Gründung von Dada im Frühjahr 1916 eindeutig:

Wir [Ball, Tzara, Arp, Janco, Huelsenbeck] waren uns darüber einig, dass der Krieg von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war [...] Wir hatten alle keinen Sinn für den Mut, der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen, die im besten Fall eine Interessengemeinschaft von Fellhändlern und Lederschiebern, im schlechtesten eine kulturelle Vereinigung von Psychopathen ist.³⁷

³³ Ebd. 21.

³⁴ Ebd. 58.

³⁵ Ebd. 61.

³⁶ Vgl. Joseph S. Nye 2005.

³⁷ Richard Huelsenbeck 1984: 11.

Laut vielen avantgardistischen Künstlern der Epoche war Kunst die einzige glühende Auserwählte, die der Diktatur der berechenbaren und zugleich irre gewordenen rationalisierend-technischen Vernunft entkommen konnte, die Menschlichkeit erwecken und den Menschen retten. Nur der Kunst hätten noch die Werte und Erfahrungen zur Verfügung gestanden, die dem Leben eine neue Qualität bringen konnten. Aber wenn es dazu kommen konnte, dass im deutschen „Vaterlande“ Soldaten mit Goethes Werken „im Tornister auszogen, um Franzosen und Russen auf Bajonette zu speißen“³⁸, musste das eine völlig neu definierte Kunst sein. Deshalb sei eine Entgrenzung der Kunst, der Abbau ihrer Autonomie und ihrer isolierten Position gegenüber den anderen Lebensschichten, notwendig gewesen. Die allgemeine Konsequenz eines solchen Prozesses bestünde in einer Ästhetisierung der ganzen Lebenswelt, die die pragmatische, zweckorientierte Lebenshaltung ersetzen solle.

Dass das avantgardistische Projekt in dieser Form gescheitert ist, ist bekannt. Wo das die Avantgardisten selber nicht festgestellt haben, hat ihre Tendenzen ein weiterer Weltkrieg abgeschnitten. Die Ästhetisierung der Lebenswelt wurde in einer destillierten Version von der Marketinglogik aufgesaugt und durch elaborierte Warenästhetik in einen Produktmehrwert umgewandelt. Statt etwaigen aus der Kunst geborenen neuen Lebenspraktiken, die nicht vollständig der Zweckrationalität der geschäftlichen Vernunft untergeordnet wären, ist heute genau das Vokabular des Neoliberalismus dasjenige, das nahezu alle Lebenssphären kolonisiert.³⁹ Konsequenterweise stellt sich die Autonomie der Kunst als ein veraltetes Konzept dar, aber nicht in dem Sinn, wie es sich die historische Avantgarde gewünscht hätten: Ihre institutionelle Autonomie verschmilzt vielmehr mit den Forderungen nach markteffektivem Funktionieren. Ihre inhaltliche Freiheit räsoniert in einem geschlossenem Spielraum ohne wesentliche Wirkung auf die anderen Räume dieses komplexen Gebäudes, auf die Büros der gläsernen Wolkenkratzer, wo die Ordnung der Welt – mag sie auch so dezentriert sein – jeden Tag erschaffen wird.

Zeitgenössische Kunst reitet gern auf den Wellen der Freiheit, die durch die tektonischen Bewegungen des avantgardistischen Umbruchs aufgewirbelt wurden. Ein weißes Quadrat auf weißem Hintergrund und 4 min 33 Stille sind Boten der Tatsache geworden, dass es keine Grenzen gibt zwischen Kunst und Nicht-Kunst, dass die institutionelle

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Aleš Debeljak 1998.

Abgrenzungslinie zwischen „Kunst“ und „Leben“ arbiträr und fiktiv ist; dass die Welt Kunst ist und Kunst die Welt; dass Kunst heilig *und* profan ist; dass sie auf das Unsagbare, Unhörbare und Unsehbare ausgreift – insbesondere auf das, was sich ständig jeder Nennung, jedem Signifikat, jeder symbolischer Auszeichnung entzieht, was jenseits jedes Diskurses liegt, und trotzdem über künstlerische Gestaltungen zu erreichen ist. Denn die Praxis der Kunst ist diejenige, die durch das freie Spiel des Überflusses – dieser entzieht sich per definitionem jeder rationalen Abstrahierung – dasjenige, das nicht auf die Kategorien der rational-technischen Vernunft zurückzuführen ist, in die *lebende* Erfahrung einbeziehen will und kann.⁴⁰ Jedoch muss sich die Kunst bei diesem Unterfangen auch mit den Transformationen der subjektiven Erfahrung befassen, denn sie sind eine der wichtigsten Erscheinungen des Übergangs von der traditionellen zur modernen Gesellschaft.

Der Übergang zur Moderne wird bei Hans Robert Jauß als Epochenwandel thematisiert,⁴¹ und zwar mit einem Einblick in die Transformation der subjektiven Erfahrung des Individuums.

Jauß beobachtet neben der Mythenkritik der Aufklärung, ihrer Auflösung der alten (antiken und christlichen) Mythologien, auch ein Hervortreten neuer Mythen: zuerst Mythen der Anfangs und daraus eines Neubeginns „der depravierten Geschichte, aus dem endlich eine Gesellschaft der Freien und Gleichen“⁴² sich entwickeln könnte. In der Nachrevolutionsgeschichte seien jedoch die Mythen des Anfangs oder Neubeginns der Geschichte den neuen Mythen der nationalen Identität, der Evolution und der letztentscheidenden Revolution gewichen. „Die romantische Nostalgie nach einer ‚Rückkehr zur Natur‘ war ein Mythos des *verlorenen* Anfangs, von dem allein noch die Künste eine Ahnung geben konnten. Die politische Romantik wollte den selbstgesetzten Anfang der Weltrevolution rückgängig machen.“⁴³ In derselben Dialektik von Bejahung und Verweigerung der modernen Wandlungen seien neue Mythen „der Dekadenz, des Untergangs der städtischen Zivilisation, des Endes der Menschheit“⁴⁴ aufgetaucht, die dann wiederum auf den Widerstand einer antiromantischen Ästhetik der Moderne gestoßen seien. Die antiromantische Ästhetik der Moderne setze, so Jauß, in der Mitte des 19.

⁴⁰ Vgl. Hans-Georg Gadamer 2006.

⁴¹ Vgl. Hans Robert Jauß 1989.

⁴² Ebd. 23.

⁴³ Ebd. 63.

⁴⁴ Ebd.

Jahrhunderts ein und gipfele im Avantgardismus des 20. Jahrhunderts „mit dem Anspruch, die Kunst allein könne im scheinbar unaufhaltsamen Prozess der Modernisierung einen neuen Anfang der Welt setzen“⁴⁵. Die politischen Konsequenzen solcher Tendenz werden bei Jauß noch näher diskutiert. An dieser Stelle ist es aber von Interesse, die Transformationen der subjektiven Welterfahrung zu erläutern, aus denen eine neue Ästhetik erwuchs.

Apollinaire habe laut Jauß in seiner lyrischen Produktion der Zerstückelung des Subjekts in der Erfahrung von Raum und Zeit eine ästhetische Gestalt gegeben und damit um 1912 eine neue Welle des Modernismus markiert.⁴⁶ Die neue Ästhetik bestehe aus der Poesie der Dinge und Stimmen, die in ihrer Simultanität auf den Dichter zuträten. Fragmente der Alltagswirklichkeit fungierten als Readymades, aus ihrer alltäglichen Funktion in den Bereich der Kunst überführt und dadurch entfremdet, in ihrem fiktiven Charakter entlarvt. Auch der Dichter selbst sei nicht mehr als ruhender Pol und Konvergenzpunkt einer privilegierten Perspektive fassbar.⁴⁷ „Von Apollinaire aus gesehen ließe sich dann die Erfahrung des Neuen [...] als eine Erfahrung bestimmen, die einen veränderten Begriff von Wirklichkeit ansichtig macht, dessen Problematik verschiedene Lösungen der avantgardistischen Künste provoziert hat.“ In hermeneutischer Terminologie beziehe sich dieser veränderte Begriff von Wirklichkeit auf die befremdende Widerständigkeit der Realität und versuche das spezifisch moderne Schisma zwischen Welt und Ich, das sich mit ästhetischen Mitteln aufarbeiten lasse, einzufangen.⁴⁸ Einmal von der Welt getrennt, kann dann als Bedingung dessen verstanden werden, dass ein „Ich“ diese Welt auch gestalten kann und so ist der Sprung zu dem engagierten Künstler nicht mehr weit weg.

Die Idee des engagierten Künstlers und der politisch wirksamen Kunst als das Vermächtnis der historischen Avantgarden bleibt bestehen, sie revitalisiert sich aber immer wieder auch durch neue theoretische Impulse. Im nächsten Kapitel widme ich mich einer Auswahl zeitgenössischer Positionen zu der Beziehung zwischen Kunst und Politik, um so zu einer Bestandsaufnahme der Idee der politischen Kunst zu gelangen.

⁴⁵ Ebd. 64.

⁴⁶ Ebd. 220.

⁴⁷ Ebd. 221.

⁴⁸ Ebd. 245.

3. KUNST UND POLITIK: zeitgenössische Positionen

Die zeitgenössischen Positionen zur Beziehung zwischen Kunst und Politik sind so vielfältig wie auch sich ziemlich einig. Sie sind sich einig darin, dass die Kunst in ihrer Beziehung zur gesellschaftlichen Ordnung, zu den gegebenen Machtverhältnissen wie auch zu den Formen gesellschaftlicher Organisation ein Potenzial, wenn nicht gleich Berufung zur Widerständigkeit, Revolte, Verzicht, Subversion zuschreiben. Umgekehrt zeigt sich die Vielfalt der theoretischen Positionen zur Beziehung zwischen Kunst und Politik in den unterschiedlichen Beschreibungen, unterschiedlichen analytischen Vorgehensweisen, Konzepten, Theorieschulen und -referenzen, durch die sie dieses komplexe Verhältnis zwischen den zwei unterschiedlichen Feldern beleuchten und zugleich gestalten. Diese Ansicht der Vielfalt in Einheit könnte vermuten lassen, dass die Theorielandschaft zum Thema politische Kunst zwar aus vielen Arten von Flora und Fauna zusammengewachsen ist, wobei aber neben einem Schritt rückwärts auch eine gewisse Einheitlichkeit beobachtet werden kann. Im Anschluss an Michael Hirschs „10 Thesen über Kunst und Politik“ lässt sich behaupten, dass in den zeitgenössischen Diskussionen über Kunst und Politik das dominierende Politikkonzept ein ästhetisches ist.⁴⁹ Unter diesem Gesichtspunkt subsumieren Hirschs Thesen die Positionen der politischen Theorie zu den künstlerischen Praktiken (Hirsch spricht hier wohl eher über ein etwas breiter gefasstes „kulturelles Feld“) als Subversion und Widerstand.⁵⁰ Obwohl meines Erachtens dadurch wichtige Details einzelner theoretischer Standpunkte und Konzepte verloren gehen, bietet Hirschs Text einen guten Orientierungs- und Eintrittspunkt in die Probleme der Kunst-Politik-Beziehung. Hirsch geht von der Diagnose aus, dass die Debatte über die gesellschaftliche Kritik durch Kunst wegen der Verwischung und Verwechslung der Subversion und Politik für die politische Aktion wie auch für das subversive Potential der Kunst unproduktiv geworden sei.⁵¹

Diese Verwechslung und mangelnde Unterscheidung zwischen der subversiven Geste, die die Einzigartigkeit und Unangepasstheit jedes Menschen an jede festgefahrene gesellschaftliche Ordnung, an ihre Routinen, Erwartungen usw. abbildet, mit der politischen Aktion, die einen kollektiven Willen in Form von politischem Programm und

⁴⁹ Vgl. Michael Hirsch 2009.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. ebd.

Gesetzesänderungen ausdrückt, verfolgt Hirsch zu den einflussreichen kritischen Theorien Walter Benjamins und Theodor W. Adornos zurück wie auch zu der Tradition des Postmarxismus von Antonio Gramsci und Louis Althusser. Zu Anfang sei bei Benjamin der Ästhetisierung der Politik die Politisierung der Ästhetik entgegengesetzt worden wie auch die allgemeinere Feststellung der kritischen Theorie, dass Kultur noch die letzte Bastion sei, die der kapitalistischen Ordnung trotze. Diese Position sei dann in gewisser Weise von Louis Althusser und Antonio Gramsci aufgenommen worden. Die gesellschaftlichen Kämpfe seien seitdem von der materiellen Basis, von ihrer Verwurzelung in konkreten materiellen/ökonomischen Verhältnissen entfernt und bloß auf dem Niveau der Ideen, so Hirsch, auf der symbolischen Ebene durchgeführt worden.⁵² Bei Althusser geschehe das durch die Logik der Ideologie, bei Gramsci durch die Logik der Hegemonie.⁵³ Diese Trennung der gesellschaftlichen Antagonismen von der konkreten materiellen Produktionsebene diene nun als Plattform für ein ausgedehntes Verständnis von politischen Kämpfen, wo ein echter politischer Akt an erster Stelle ein Akt der Subversion auf der symbolischen Ebene sei. Somit genüge es nicht mehr, über Politik zu reden, sondern über das Politische. In dieses Kontinuum des postmarxistischen Denkens reiht Hirsch diejenigen politischen Philosophen ein, die für die Entwicklung der zeitgenössischen Positionen zur politischen Kunst eine Schlüsselrolle spielen – Badiou, Negri, Mouffe, Rancière –, und damit auch ihre Nachfolger, mit deren Schriften ich mich auf den nächsten Seiten beschäftigen werde.

Hirsch beobachtet diese Entwicklung in der Theorie wie auch in der künstlerischen Praxis äußerst kritisch. Einerseits diene die Verlagerung der gesellschaftlichen Antagonismen von der ökonomischen auf die ideelle Ebene bloß dazu, die Enttäuschung angesichts einer geringen Wahrscheinlichkeit zu verdecken, dass sich an der gesellschaftlichen Ordnung des Spätkapitalismus etwas ändern werde. Andererseits seien die Künstler genau durch diese Verschiebung des politischen Kampfes auf die Ebene des Symbolischen zutiefst motiviert worden, sich darin besonders zu engagieren. Und sie täten es gerne durch Dissens, Unordnung, Widerspruch, Konflikt. Dabei geht es aber laut Hirsch um eine Verwechslung und Verwischung von zwei unterschiedlichen Ebenen. Auf der individuellen, subjektiven Ebene der subversiven Geste bestätige ein Individuum sein Anderssein, das von keiner Ordnung im Ganzen gefasst werden könne, und es ist dieses Anderssein, diese Differenz,

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Ebd. 10.

die uns als Menschen allen eigen ist. Eine subversive Geste ist eine expressive Exklusion, ein trotziges „non!“ und die Bestätigung der letztendlich individuellen Autonomie und Souveränität. Jeder Einzelne kann und wird Chaos in eine Ordnung bringen. Und gerade in diesem Adorno'schen Sinn ist jeder Mensch ein Künstler. Diese Ebene ist jedoch aus Hirschs Sicht von der sozialen Ebene zu trennen, wo es darum gehe, einen kollektiven Willen zu formulieren und sich mit einem politischen System (das nichts anderes sei als ein System des Entscheidungstreffens) zu entscheiden, wie diese Ordnung aussehen solle, die unseres Zusammenleben regele, auch wenn wir sie mit unseren idiosynkratischen Unangepasstheiten und Mirkorebellionen subvertieren würden. Diese zwei Ebenen zu vermischen, so Hirsch, hieße im gleichen Zug das anarchische Potenzial der Kunst wie auch das ordnungsgestaltende Potenzial der Politik vorwegzunehmen. Es hieße gleichzeitig, der Kunst und der Politik ihre jeweils spezifische Wirksamkeit zu unterminieren.⁵⁴

Es ist gerade dieser Gedanke, den auch Christoph Menke anhand der Unterscheidung von Kraft und Vermögen reartikuliert. Auch für Menke besteht die Kraft der Kunst nicht darin, Erkenntnis, Politik oder Kritik zu sein.⁵⁵ In einer Erläuterung und Weiterführung der altgriechischen philosophischen Konzepte von Kraft und Vermögen schreibt Menke: „Vermögen machen uns zu Subjekten, die erfolgreich an sozialen Praktiken teilnehmen können, indem sie deren allgemeine Form reproduzieren. Im Spiel der Kräfte sind wir vor- und übersubjektiv – Agenten, die keine Subjekte sind“⁵⁶, denn Subjekte verwirklichten sich erst in einer sozialen Praxis, in einer allgemeineren Form. Für Menke ist die Kunst also auch keine soziale Praxis, weil sie nicht die Verwirklichung einer allgemeineren Form sei, sondern das Können, (das Soziale) nicht zu können, die Fähigkeit, (des Sozialen) unfähig zu sein.⁵⁷ Die Kunst sei die Verkörperung der menschlichen Freiheit als der „Freiheit vom Sozialen im Sozialen“⁵⁸. Weil „politisch“, „kritisch“, „produktiv“ Adjektive seien, die gesellschaftlichen/sozialen Funktionen dienten, könnten sie die Kunst nicht beschreiben: „das Ästhetische ist aktiv und hat Effekte, aber es ist nicht produktiv. [...] das Ästhetische ist zwar befreiend und verändernd, aber es ist nicht praktisch – nicht ‚politisch‘“.⁵⁹

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Christopher Menke 2013: 13.

⁵⁶ Ebd. 14.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

Juliane Rebentisch schließt sich dieser Position an mit einer Reaffirmierung der ästhetischen Autonomie der Kunst.⁶⁰ Obwohl die ästhetische Erfahrung immer in der Gesellschaft, in der sie entstehe, abhängig sei, erscheine es fehlgeleitet, die gesellschaftliche Wirksamkeit der Kunst an ihren politischen Inhalten zu messen. Es ist laut Rebentisch wichtig zu verstehen, *wie* die Gehalte ins Spiel kämen; nämlich auf eine andere Weise als in der politischen Theorie oder in der politischen Praxis.⁶¹

Die Beziehung zwischen Kunst und politischer Praxis wird durch das ganze 20. Jahrhundert hindurch immer wieder neu formuliert. Ein Überblick über diese Beziehungen bietet Gerald Raunig's Studie über Kunst und Revolution.⁶² Hier stellt Raunig der Autonomie-Heteronomie- wie auch der Eingrenzung-Entgrenzung- Dichotomie ein nuancierteres Modell der Überlappung von Kunst und Politik entgegen, indem er den Maschinen-Begriff weiterentwickelt, wie er von Félix Guattari und Gilles Deleuze eingeführt wurde.⁶³ Die Maschine wird demnach nicht mehr als technischer Apparat verstanden, sondern als eine Form der Verkettung unterschiedlicher sozialer Phänomene. So formuliert Raunig die Beziehung zwischen Kunst und Politik als eine Beziehung der gegenseitigen Durchdringung und des Austauschs. Untrennbar von der Konzeption der Durchdringung und des Austauschs ist bei Raunig auch die Vorstellung von Revolution, die nicht als punktueller Umsturz der politischen Machtverhältnisse und ihrer Verkörperung in der Besetzung des Staatsapparats verstanden wird, sondern die er als „unabgeschlossenen und unabschließbaren, molekularen Prozess [...] der außerhalb des Staats entsteht“⁶⁴, betrachtet, aber aus dem sich gewiss auch neue politische Organisationsformen entwickeln können. Revolutionäre Maschinen sind laut Raunig Gefüge, in denen sich drei Komponenten entfalten: eine des alltäglichen mikropolitischen Dagegenseins, eine der postnationalen Insurrektion von nonkonformen Massen und eine der experimentellen Neuerfindung alternativer Organisationsformen. Diese drei Komponenten seien auch miteinander verwoben und könnten nicht zeitlich oder dialektisch voneinander getrennt werden.⁶⁵ Doch dies ist nur der erste Schritt im Verständnis dessen, wie Kunst und Politik zueinander stehen und stehen können. Revolutionäre Maschinen können auf

⁶⁰ Vgl. Juliane Rebentisch 2003

⁶¹ Juliane Rebentisch 2008: 116.

⁶² Vgl. Gerald Raunig 2005

⁶³ Vgl. Gerald Raunig 2008

⁶⁴ Gerald Raunig 2012

⁶⁵ Ebd.

Kunstmaschinen in einer Vielheit von Formen treffen. Raunig schlägt vier Modi eines solchen Treffens vor: eine sequenzielle Verkettung des zeitlichen Nacheinanders, eine negative Verkettung des inkommensurablen Neben- und Gegeneinanders, eine hierarchische Verkettung des Über- und Untereinanders und eine transversale Verkettung des strömenden Durcheinanders.⁶⁶ In der letzten, transversalen Form sei das Treffen zwischen Kunst und Politik zeitlich begrenzt und bestehe aus einem konkreten Austauschverhältnis.

Das Politische erscheint in konkreten künstlerischen Projekten offenbar höchstens auf der Ebene der Mikropolitik – als einmalige, punktuelle Auseinandersetzung mit einem aktuellen politischen Thema (z. B. Integration der Migranten in Deutschland, Israel-Palästina-Konflikt) innerhalb einer bestimmten Institution.⁶⁷ Projekte wie z. B. das *West-Eastern Divan Orchestra* zeigen die Begrenzungen politischer Wirksamkeit solcher Projekte, denn obwohl sie regelmäßig seitens der politischen Repräsentanten deklarativ unterstützt werden, bleiben sie organisatorisch und institutionell rein künstlerische Projekte. Das *West-Eastern Divan Orchestra* besteht aus israelischen und arabischen Musikern; sein israelischer Dirigent besitzt einen palästinensischen Reisepass; trotzdem ist es dem Orchester noch nicht gelungen, in einem arabischen Land zu spielen. Genauso kann es mit seinen Aufführungen nur wenig zu einer politischen Lösung des Israel-Palästina-Konflikts beisteuern.⁶⁸ Künstlerische (oder kunstphilosophische/kunsttheoretische) Aktionen, die klare politische Positionen beziehen, finden sich von den politischen Entscheidungen abgekoppelt; künstlerische Aktionen, die auf das „Politisch-Sein“ auf irgendeine Art und Weise indirekt anspielen, stellen Raum, Podium, Bühne und Mikrofone denjenigen zur Verfügung, die sie sonst nicht bekämen, und/oder bieten einen anderen Rahmen für einen anderen Blick auf Sachverhalte, die in ihrer gesellschaftlichen Gegebenheit untersucht

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. Patricia S. Mann 1994: 27. Das Verständnis von Mikropolitik subsumiert sich hier in Kritiken ganz spezifischer Situationen, die kumulativ, mit der Zeit und Anhäufung solch spezifischer Kritiken einen größeren, strukturellen Effekt erzielen können, z. B. im Bereich der Geschlechterverhältnisse: „The immediate micro-political goal is that of reconfiguring specific relationships to require appropriate degrees of respect between men and women within a particular institutional setting. As large number of women engage in specific critiques of institutionally embedded patterns of sexualized power, they may cumulatively alter the standards for male behavior toward women more generally. As this process goes forward, the public agency of all women will be enhanced.“

⁶⁸ Der palästinensische Diplomat Salah Abdel-Shafi zeigt mindestens einen Unterschied auf zwischen politischer Situation und künstlerischem Projekt: „Das Orchester kann funktionieren, weil die Mitglieder gleichberechtigt sind. Am Verhandlungstisch fühlen sich die Palästinenser nicht gleichberechtigt behandelt.“ (Zit. n. Günther Jauch, Fernsehsendung, Das Erste, ausgestrahlt am 25.11.2012). Diese Situation gründet in Machtverhältnissen der politischen Realität und nicht in einer künstlerischen Position.

werden sollen. In diesem Fall zielt dann das Kunstwerk statt auf direkte Wirkung bezüglich politischer Entscheidungen lieber darauf ab, ausgeschlossene Perspektiven, Identitäten, Geschichten usw. öffentlich einzuschließen – ein Beispiel dafür wäre, den problematischen und meist unausgesprochenen Zusammenhang von türkischer und homosexueller Identität zu thematisieren.⁶⁹

Darüber hinaus gibt es auch theoretische/kunsttheoretische Eingriffe in die Gegebenheiten, genauer, in die konzeptuellen Annahmen zeitgenössischer Kunstproduktion. Rudi Laermans schreibt etwa über die Unterscheidung zwischen Tanz und Nicht-Tanz, die von Künstlern im zeitgenössischen Tanz immer wieder verwendet werde. Es sei gängig, dass die Künstler etwas als Tanz oder als Nicht-Tanz bezeichnen, wobei die Unterscheidung an sich kontingent sei und sich als Resultat der Machtverhältnisse durchsetze. Es gebe Choreografen und Tänzer, die etwas als Tanz und etwas anderes als Nicht-Tanz bezeichnen, genauso wie es auch bildende Künstler, Musiker, Theatermacher, Kritiker, Experten usw. gebe, die etwas als Kunst und etwas anderes als Nicht-Kunst bezeichnen. Laermans fragt, warum man zum Beispiel nicht sagen würde: „Es ist vielleicht Tanz.“ Das sei eine politische Frage, denn wenn die Kunstwelt nicht mit der Kontingenz ihrer Bezeichnungen umgehen könne, wer dann? Laermans behauptet, sich auf Marx’ Idee der Wiederholung der Geschichte beziehend, dass die Geschichte der Kunst (oder der Künste allgemein) eine Geschichte unbewusster Wiederholungen sei, was letztlich etwas sehr Unkreatives in sich trage. Wir seien z. B. erneut bei den Diskussionen vom Anfang des 20. Jahrhunderts gelandet: Unterscheidung und Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die Kontingenz der Bezeichnungen.⁷⁰

Einen anderen Zugang zur Einschließung des Ausgeschlossenen, zur Transgression oder Verschiebung von Grenzen, bietet die Queer Theory, die als Äquivalent die sogenannte Queer Art für sich gefunden (wenn nicht sogar erfunden) hat. Prozesse der Subjektivierung werden in Bezug auf die Queer Theory kritisch dekonstruiert. Der queere Ansatz bleibt dabei nicht bei der Problematisierung sexueller Identitäten stehen, sondern weitet sich aus auf die Problematisierung der Konsistenz und Stabilität jeglicher Identität. So setzt sich etwa die *Big Art Group* in ihrer Arbeit mit den Mechanismen von Massenmedien und Popkultur auseinander, indem sie die Produktion von Bildern selber in den Fokus stellt. Die

⁶⁹ So in dem Theaterstück von Nurkan Erpulat *Jenseits - Bist du schwul oder bist du Türke?*

⁷⁰ Vgl. Rudi Laermans 2012.

im Theater aufgeführte Performance und die Videoaufnahme des Geschehens passieren gleichzeitig auf der Bühne, lassen die Zuschauer einen synchronen Blick werfen auf die sonst im Produkt selbst ausgeblendete Regie-, Montage- und Framing-Arbeit. So lässt sich auf der Bühne gut erkennen, was auf der Leinwand herausgeschnitten, weggelassen, ausgeschlossen wurde. Eine Parallelbetrachtung dazu kommt von Ulrike Haß. Laut Haß werden in dieser Welt viele Bilder produziert. Bestenfalls schaffe man Bilder, die sich selbst in Frage stellen oder zerstören. In diesem Sinne bestehe z.B. der Auftrag des *OSA* (Office for Subversive Architecture), einer Arbeitsgemeinschaft, die sich mit der experimentellen Gestaltung von Raum beschäftigt, nicht darin, die Revolution aufzurufen, sondern darin, subtil bestimmte Sichtweisen anzubieten.⁷¹

Aber: Wenn man eine neue, alternative, subversive Sehweise anbietet, hat man damit nicht selbst ein neues Bild produziert? Wenn das Sichtbare durch einen Teil, der unsichtbar geworden war, sichtbar gemacht worden ist, dann ist Subversion nur für eine kurze Zeit möglich – für die Zeitdauer des Prozesses, in dem das Unsichtbare sichtbar wird. Einmal sichtbar geworden, wird das, was eben noch subversiv war, selbst „zur Polizei“.⁷² Dann bleibt nur noch, in der Unsichtbarkeit aktiv zu sein – was gleichzeitig jedoch bedeutet, aktiv an der Unsichtbarkeit mitzuarbeiten. Dies ist laut Simon Critchley die Strategie der heutigen radikalen politischen Bewegungen wie etwa der *The Invisible Committee/Le comité invisible*. Ihr politisches Anliegen, das in Textform unter dem Titel „L’insurrection qui vient“ erschienen ist, sei eine dystopische Diagnose der heutigen Gesellschaft und eine attraktive Strategie, dieser Gesellschaft Widerstand zu leisten. Der Text trage in sich kräftige Echos der situationistischen Internationale und Giorgio Agambens und befürworte in seinen letzten Passagen einen Widerstand in Form der Sabotage der sogenannten „Gesellschaftsmaschine“ – der elektrischen Netzwerke, der TGVs (trains grand vitesse).⁷³

Die Widerstandsstrategie der Gruppe *Le comité invisible* bezieht sich auf die Unsichtbarkeit des Widerstands, darum, zu lernen, unaufspürbar zu bleiben, sich nicht der Ordnung der Sichtbarkeit zu exponieren, denn diese wird immer von der „Polizei“, also vom Staat, kontrolliert. Die Autoren vom *L’insurrection qui vient* argumentieren für die Ausbreitung

⁷¹ Vgl. Ulrike Haß 2012.

⁷² Vgl. André Eiermann 2012.

⁷³ Vgl. Simon Critchley 2010. Comité invisible 2007.

der „zones of opacity“, für anonyme Orte, an denen Gemeinschaften/Kommunen geformt werden können, Orte, die Zuflucht vor der abstürzenden Zivilisation bieten.⁷⁴

Die Reaktion der akademischen Kreise und der kritischen Theorie (z. B. an der New School for Social Research, der transozeanischen Nachfolgerin der Frankfurter Schule) auf die Bewegung, mit der Vervielfältigung des Textes in Schwung gebracht, war feindselig und herablassend. Etablierte Intellektuelle übernahmen die Rolle der „Polizei der Gesellschaftskritik“: Sie seien doch diejenigen gewesen, die eben diesen Widerstand schon in den Sechzigern geübt hätten. Genau diese Haltung sieht Critchley als hochproblematisch an: Trotz der Unfähigkeit der Bewegung, sich mit Formen lokaler politischer Organisation auseinanderzusetzen, und trotz des Abdriftens in einen antipolitischen Moralismus müsse das Thematisierte ernst genommen werden. Critchleys Charakterisierung des Zeitgeists besagt, dass wir in einer langen Phase der „Antisechziger“ lebten.⁷⁵ Seitdem verschiedene antikapitalistische Experimente in Gemeinschaftsleben und kollektiver Existenz, die das Ende der Sechzigerjahre dominiert hätten, nicht wirklich umgesetzt worden seien, bedeuteten Utopismus, Gemeinschaft und Widerstand für die meisten von uns nur ein nostalgisches Echo dieser Zeit. Als Erben dieser Ideen, dieser Projekte und auch ihres Scheiterns hätten wir die folgende Haltung entwickelt:

[...] we now know better than to try and bring heaven crashing down to earth and construct concrete utopias. To that extent, despite our occasional and transient enthusiasms and Obamaisms, we are all political realists; indeed most of us are passive nihilists or cynics. This is why we require a belief in something like original sin, namely that there is something ontologically defective about what it means to be human.⁷⁶

Ohne diese Überzeugung, dass die *Conditio humana* fehlerhaft („flawed“) sei,⁷⁷ hätten wir nichts, was unsere Enttäuschung rechtfertigen könnte.⁷⁸ Woran genau aber sind die Bewegungen der Sechziger- und Siebzigerjahre gescheitert?

Für das Bestehen einer politischen Bewegung setzt Critchley zwei Elemente voraus: ein ethisches Axiom und ein Organisationskonzept. Womöglich seien die Idealisten und Utopisten am Fehlen eines Organisationskonzepts gescheitert. Möglicherweise, sagt Critchley, hielten die Bewegungen der Sechziger- und Siebzigerjahre zu sehr an der Idee

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. Simon Critchley 2013: 155.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Hier verortet Critchley diese Überzeugung in der uralten Vorstellung der Erbsünde.

⁷⁸ Vgl. ebd.

unmittelbarer politischer Wirkung fest. Die Propaganda der „gewaltigen Tat“ sei der ungeduldige Versuch gewesen, den Himmel zu erobern. Was solchen Experimenten fehle, sei eventuell ein Verständnis von Politik als einem konstanten und konkreten Prozess der Mediation: der Vermittlung zwischen dem subjektiven, auf einem Grundsatz beruhendem ethischen Prinzip (z. B. Gleichheit, Liebe, infinite demand⁷⁹) und der Erfahrung einer lokalen Organisation, die Fronten und Allianzen zwischen Gruppen mit verschiedenen, oft sich widersprechenden Interessen schaffe.⁸⁰

Immerhin, so Critchley, lebe der utopische Impuls heutzutage in zwei Gesellschaftsbereichen fort: in der zeitgenössischen Kunst und der zeitgenössischen radikalen Politik.⁸¹ Wie bei der Bewegung *Le comité invisible* sei auch in der Kunst eine tiefe situationistische Nostalgie für die Ideen von Kollektivität, Aktion, Selbstmanagement, Kollaboration und Gruppenbildung zu erkennen.⁸² Die Inszenierung von Gruppe und Kollaboration im institutionellen Rahmen (Museen, Ausstellungen, Veranstaltungen) sei zwar populär, sei aber schon dem sozioökonomischen System untergeordnet und als solche bloß ein manieristischer Als-ob-Situationismus.⁸³ Wenn zeitgenössische experimentelle Kunst, um dieser Falle zu entkommen, nur noch außerhalb der marktgeregelten Kunstwelt stattfinden und dort neue Formen von Gemeinschaft finden könne, sei mit der Zeit die zeitgenössische experimentelle Kunst immer schwieriger von der zeitgenössischen radikalen Politik zu trennen, was in der Geschichte der Avantgarden bereits häufig der Fall gewesen sei.⁸⁴ Dabei kommt die Frage auf: Inwiefern greift eine solche theoretische Analyse bei konkreten Ereignissen in künstlerischen und politischen Aktionen, die außerhalb der institutionalisierten Kunst- und Politikwelt stattfinden? Deshalb widme ich mich im Folgenden einem Fall, bei dem sich künstlerisches und politisches Ereignis vermischen.

Zu den Demonstrationen am 1. Mai in Berlin kommen viele Menschen mit ganz unterschiedlichen Motiven. Gewiss gibt es Gruppierungen, die die traditionelle Idee des Feiertags der Arbeiter weiterverfolgen, gegen ökonomische Ausbeutung, ungerechte Vermögensverteilung und politischen Zynismus demonstrieren. Andererseits gehen auch

⁷⁹ Vgl. Critchley 2007.

⁸⁰ Vgl. Critchley 2010.

⁸¹ Vgl. Critchley 2013: 156.

⁸² Vgl. ebd.: 157.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Vgl. Critchley 2010.

Arbeitnehmer, Arbeitslose, Selbstständige und Arbeitgeber auf die Straße, die die Demonstration als riesige Open-Air-Party mit Grillständen und Livemusik genießen, wie auch streitsüchtige Passanten, die sich der Chance erfreuen, durch die Masse anonymisiert und mit dem Alibi politischer Parolen zu randalieren oder Steine auf Polizeibeamte zu werfen. Was tagsüber als Familienfest beginnt, eskaliert in der Nacht zu gewalttätigen Randalen und Auseinandersetzungen mit der Polizei.

Die Demonstration am 1. Mai 2010 gestaltete sich als eine paradoxe Mischung aus alternativem politischen Aktivismus, Spektakelhunger und Gewalttourismus. Mittendrin in dieser bunten Mischung fand auch eine Theaterperformance der israelischen Gruppe *Public Movement* statt. Die Zuschauer trafen sich in einer Kammer, wo sie Kopfhörer aufgesetzt bekamen und ein Gerät, mit dem sie zwischen den Live-Kommentaren zweier Soziologen, vorab produzierten Beiträgen zur Geschichte des 1. Mai oder Musik wählen konnten. So wurden die Zuschauer zu in der Demonstration frei wandernden Betrachtern der Demonstration, die sich je nach Lust und Laune Soziologie oder Musik zu den Geschehnissen auf der Straße aussuchen konnten. Politisches und künstlerisches Ereignis verschmolzen in einer synchronen Wiederholung der politischen und künstlerischen Avantgarden: „für ein menschengerechtes System“ und „für den Eintritt der Kunst ins Leben“.

Zu der Frage, was das alles bringen soll, kann man mit Critchley auf der Notwendigkeit solcher Wiederholungen bestehen, die die Voraussetzung dafür sind, der sogenannten Ideologie der Zukunft zu widerstehen. Denn, so Critchley, die Ideologie der Zukunft, bei der wir uns nichts anderes vorstellen könnten, als was bereits *sei*, sei die Jokerkarte der kapitalistischen Fortschrittsnarrative. Um dieser Ideologie zu widerstehen, sollten wir die bloße Potenzialität der radikalen Vergangenheit erkennen dahingehend, dass die radikale Vergangenheit die Kreativität und die Vorstellungskraft der Gegenwart formen könne. Die Zukunft des radikalen Denkens, schreibt Critchley, sei ihre Vergangenheit.⁸⁵

Künstlerische und politische Alternativen entdecken diese Zukunft des radikalen Denkens immer wieder auch in der Wiederholung, Wiedererforschung und Wiedererkennung der Potenziale der Idee des Kommunismus. So reanimierte das russische Theorie- und Künstlerkollektiv *Chto delat?* in seinem Projekt „Study, study and act again“ die Idee des Lehrstücks, damit also die Bildungsrolle der Kunst oder Kunst als Wissensproduktion

⁸⁵ Vgl. Critchley 2013: 162.

sowie die Frage: „Where Has Communism Gone?“⁸⁶ Laut ihrer Präsentation des Projekts hätten die Mitglieder des Kollektivs *Chto delat?* ein neues Verlangen nach Kommunismus, das nicht privatisierbar, kalkulierbar und kapitalisierbar sei (im Gegensatz zu vielen anderen Events zum Thema Kommunismus, wo es meist auf die Profilierung einzelner Beteiligter hinauslaufe), weil es nicht in den Individuen, sondern zwischen ihnen, zwischen uns existiere.⁸⁷ In einem 48-stündigen Seminar versuchten *Chto delat?* diesen Zwischenraum zu konstruieren oder zumindest zu ermöglichen, was bei seiner Durchführung in Moskau auf erhebliche Schwierigkeiten gestoßen ist. Die Kunsttheoretikerin und Kuratorin Maria Chehonadskih beschreibt die Situation in ihrem Text *48 Hours of Common Effort: How Cultural Workers and Political Activists Met and Talked*:

[...] in contact with local realities the idea of collective habitation that would in turn encourage solidarity began to burst at the seams. The forty-eight hours of collective living simply were not a success. Because the congress was held in a factory building (now occupied by the art center Proekt_Fabrika), where the ravaged, dirty interiors imparted to the proceedings a particular aftertaste of marginality, only the most radically minded attendees agreed to sleep on the cement floors. However, the marginal, impoverished setting was not the main factor that prevented participants from engaging in collective sleep, just as the absence of such sleep cannot be considered the reason that the congress was unsuccessful. We should instead focus on the fact that both participants and guests were unable to recognize themselves as a single political subject. [...] The word “precarity” was not simply alien: it proved to be nonfunctional as a marker of collective identity. The joint seminars involving political activists, artists, and theorists laid bare the fact that participants did not understand one another. The congress thus revealed class differences more than it did class resemblances. The activists did not recognize either the artists or the theorists as an oppressed class, identifying those assembled as a mob of bohemians, while the artists ignored both the activists and the theorists. As it turned out, professional identity dominates even within a politically engaged milieu. Finally, the art crowd accepted the artists and theorists as “their own kind” and showed up only for the theoretical round tables, regarding the event as yet one more artistic action or exhibition. [...] The division of participants into groups was the main paradox of the congress: after all, its concept consisted in organizing an open, common space. [...] The nonstop congress-commune, in which too many events took place within a single space, alienated participants even further from one another, whereas the centralized readings and joint film viewings proved to be more effective ways of uniting people.⁸⁸

Das Paradox scheint zwischen der angestrebten Verkündung des Gemeinsamen und dem (wie auch immer hinter einem Kollektiv versteckten) individuellen Ansatz zu liegen⁸⁹, der noch kein politisches Subjekt und keine politische Öffentlichkeit generieren kann.

⁸⁶ Chto delat? 2011.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Maria Chehonadskih 2010.

⁸⁹ Mit welchen Begrifflichkeiten ein politischer Ansatz formuliert wurde (hier: marxistisches und neomarxistisches Vokabular), spielt dabei keine Rolle, sondern nur, ob es ihm gelingt, eine solche Formulierung eines Problems herzustellen, mit der sich auch viele Andere identifizieren können. Je jargonlastiger die Formulierungen, desto weniger Resonanz kann man sich erhoffen. Vgl. Manuel Fröhlich 1997.

Oliver Marchart bezeichnet als *politisch* nur diejenige Kunst, die tatsächlich eine politische Öffentlichkeit generiert.⁹⁰ Die Vorgeschichte der Bemühungen, politische Kunst zu machen oder Kunst politisch zu machen, beginnt mit einem Widerspruch:

Die vom Bürgertum entwickelte Autonomieästhetik schließt das Feld der Kunst unmittelbar an das bürgerliche Autonomieprojekt in Politik und Moral. Deswegen ist Ästhetik von einem Zwiespalt, von einem unauflösbaren Paradox gekennzeichnet, das bis heute nicht verloren ging. Denn einerseits behauptet sie die Autonomie ihres Gegenstandes, andererseits unterstellt sie diese Autonomie dem heteronomen Zweck eines hegemonialen Projekts. Sie muss also eine Autonomie postulieren, die immer mehr und immer anderes will als nur sich selbst.⁹¹

Diese Aufgabe könne die Kunst, so Marchart, nur unter der paradoxen Bedingung übernehmen, dass sie selbst autonom bleibe, also gerade nicht politisch werde.⁹² Eine fast exemplarische Auflösung dieser Position finden wir in einem Statement des Künstlers Janez Janša:

Warum sind wir in Bezug auf das Politische schon immer im Voraus enttäuscht? Unter den Bedingungen des neoliberalen Kapitalismus verschluckt das System alles, sodass jede potenziell subversive Wirkung zur Ware wird und damit neutralisiert ist. Also müssen wir, wenn wir über eine politische oder aktivistische Geste reden, zuerst das Wirkungsniveau einer spezifisch künstlerisch-aktivistischen Geste definieren. Ist eine künstlerische Geste „erfolgreich“, wenn sie eine unmittelbare Wirkung auf die Realität hat, wenn sie Veränderungen in der politischen und gesellschaftlichen Realität generiert? Die meisten Fragen, die zum Beispiel in Ausstellungen gestellt werden, haben so gut wie keine Wirkung auf den breiteren politischen oder gesellschaftlichen Kontext. In diesem Sinn wird das Kunstsystem immer mehr zu einem Kontrollsystem: Es ist ein Raum für kritische und subversive Strategien und als solcher geschützt und marginalisiert. Hier muss man wieder die alte Debatte über die Lage und Rolle der Kunst in der Gesellschaft aufmachen. Diesbezüglich ist meine Position sehr klar: Die Ethik der Kunst basiert gerade darauf, dass sie kein explizites Ziel und keine explizite Rolle hat. Kunst ist das Feld menschlicher Aktivität, die einer Funktionalisierung und Systematisierung immer wieder entkommt, und als solche kann sie nie erfolgreich sein. Kunst übt Freiheit. Sie versucht, leistet Widerstand, scheitert, entwickelt sich, überkommt, subvertiert, improvisiert, entrückt, durchbricht, verliert sich, durchbohrt etwas ... Kunst verändert nichts, Kunst kriecht die Bedingungen dafür, dass wir die Dinge anders sehen (und dass wir sie ändern). Wenn sie in die dominante Wahrnehmung hineinschneidet, ist sie politisch und zeitgenössisch. [Übersetzung S. V.]⁹³

⁹⁰ Vgl. Oliver Marchart 2013: 46–49.

⁹¹ Oliver Marchart 2010a.

⁹² Ebd.

⁹³ Zit. n. Karla Železnik 2008: 76: „Zakaj smo nad političnim v umetnosti vedno že vnaprej razočarani? V pogojih neoliberalnega kapitalizma sistem vse posrka, poblagovi in kakšenkoli potencialni subverzivni učinek je nevtraliziran. Torej moramo, če govorimo o politični ali aktivistični gesti v umetnosti, najprej definirati stopnjo učinka dolčene umetniško-aktivistične geste. Ali je umetniška gesta „uspešna“, kadar ima neposreden učinek na stvarnost, kadar generira spremembe v politični in družbeni stvarnosti? Večina vprašanj, ki se pojavljajo na razstavah, na primer, nima skoraj nobenega učinka na širši politični ali družbeni kontekst. V tem smislu umetniški sistem postaja vedno bolj sistem nadzora: je prostor kritičnih in subverzivnih strategij in kot tak je zavarovan in marginaliziran. Tu je treba spet odpreti staro debato o položaju in vlogi umetnosti v družbi. Moje stališče glede tega je zelo jasno: etika umetnosti temelji natanko na tem, da nima nobenega eksplicitnega cilja in nobene eksplicitne vloge. Umetnost je področje človekove dejavnosti, ki se izmika funkcionalizaciji in sistematizaciji, in kot taka nikoli ne more biti

Die Annahme, für politische Kunst spreche die Ausübung von Freiheit innerhalb ihrer eigenen Autonomie, reicht für viele zeitgenössische Künstler hingegen offenbar nicht aus.⁹⁴ Künstlerische Gesten, die auf eine politische Wirkung abzielen und eine politische Öffentlichkeit herzustellen suchen, bezeichnen sich gern als „Interventionen“, als Eingriffe in politische Prozesse.⁹⁵ Philip Ruch, Sprecher des Berliner *Zentrums für politische Schönheit*, antwortet auf die Frage „Wofür kämpfen Sie?“ mit den Worten: „Für einen inspirierenderen und performativeren Umgang mit Politik. Und wir glauben tatsächlich, dass in Momenten höchster Krise von der Kunst sehr anregende Antworten kommen können.“ Ihr Ziel sei, das Volk mit neuen Sehnsüchten zu versorgen und so die Meinungsbildung anzukurbeln.⁹⁶

Eine verhüllte Frau, die plötzlich neben Angela Merkel auftaucht, eine Lesung vor dem Kanzleramt, Pferde und die Verkündung von 10 Thesen vor dem Bundestag, die Errichtung einer „Säule der Schande“ – all das sind Interventionen, Eingriffe in den öffentlichen Raum, die die Bedingungen der Möglichkeit erproben, mit künstlerischen Mitteln eine politische Öffentlichkeit zu schaffen.⁹⁷ Sie sind Kunstaktionen, die sich anderen politischen Initiativen anschließen, die auf ungelöste, brennende Probleme aufmerksam machen und sie der Öffentlichkeit oder der etablierten Politik aufdrängen.⁹⁸ Aus diesem Statement des *Zentrums für politische Schönheit* lässt sich schließen, dass es an ein ethisches Axiom gebunden ist („humanitäre Kurskorrektur der Gegenwart“, auch die Verhinderung von Genozid), für das sie in der Öffentlichkeit mit performativen Mitteln kämpfen. Dies entspricht Marcharts These, dass künstlerische Praxen erst im Anschluss an politische Praxen politisch werden könnten. Bei allen Kunstaktionen, die sich selbst als „politisch-interventionistisch“ beschreiben, bleibt die Frage offen, ob sie ihren Zielen tatsächlich nahekommen, wenn die Resonanz in der Öffentlichkeit nicht groß genug ist.

uspešna. Edina politična stvar, ki jo umetnost dela, je nenehna rekonfiguracija lastnih pogojev. Umetnost vadi svobodo. Poskša, se upira, ji spodleti, razvija, premaga, subvertira, improvizira, se izmuzne, predre, se izgublja, prodira... umetnost ničesar ne spreminja, umetnost ustvarja pogoje za to, da vidimo stvari drugačne (in da jih spreminjamo). Če zarez v dominantno percepcijo, je politična in je sodobna.“

⁹⁴ Nicht einmal für Janez Janša selbst, der sich in seinen letzten Arbeiten zunehmend politischer Referenzen bedient.

⁹⁵ Vgl. Friedrich von Borries 2012.

⁹⁶ Vgl. Philip Ruch 2009.

⁹⁷ Für die detaillierte Beschreibung der einzelnen Projekte siehe Website des Zentrums für politische Schönheit.

⁹⁸ Vgl. Dieter Rucht 2009.

Laut Marchart ist ein Vernissagepublikum oder ein passives Publikum eine Pseudoöffentlichkeit.⁹⁹ Diese soziale Öffentlichkeit solle man nach einer hegemonialen Heteronomieästhetik von politischer Öffentlichkeit unterscheiden, denn Letztere sei notwendigerweise mit Konflikten und Antagonismen gekoppelt. Antagonismus aber sei *nicht* subjektiv erzeugbar, sondern geschehe objektiv als latenter, (noch) nicht artikulierter Konflikt.¹⁰⁰ Eine hegemoniale Heteronomieästhetik nach Marchart versucht, die Bedingungen der Möglichkeit dessen konzeptuell zu fassen, was notwendig sei dafür, dass sich verstreute Individuen als ein allgemeines politisches Subjekt angesprochen fühlen.¹⁰¹ Wenn sich mit künstlerischen Mitteln in politische Themen intervenieren lasse (oder diese sich auf diese Weise produzieren ließen) und dadurch hegemoniale Verschiebungen durchgeführt werden könnten, dann messe sich das Politische an der Frage, ob der nun offengelegte Antagonismus zwischen einer hegemonischen Position und der Position der dadurch verstummten „Ausgeschlossenen“ bestehe oder ob es ein Antagonismus sei zwischen dem individuellen Protest eines Künstlers und der durch ihn zugleich definierten hegemonialen Gegenposition. Mit Marcharts Worten: „Sie können als Aktivist eine Demo zum ‚wichtigsten Thema der Welt‘ organisieren und es kommt keiner. Und manchmal braucht es nur einen kleinen Auslöser, um eine große Bewegung hervorzurufen“, weil ein latenter, noch nicht artikulierter Antagonismus *bereits vorhanden war*.¹⁰² Ein künstlerischer Skandal sei noch kein politisches Ereignis, auch deswegen, weil die Voraussetzungen des Politischen, wie Marchart sie definiert, fehlten: 1) die Akteure agierten nicht spontan, sondern hätten einen strategischen Ansatz, um die gegebenen Verhältnisse zu ändern, 2) der politische Akteur sei kein Individuum, sondern eine Gemeinschaft, die sich auf einer gemeinsamen Bühne versammle, und 3) könne der Protest nur durch konfrontative Mittel kommuniziert werden (dies müsse nicht unbedingt körperliche, sondern könne auch symbolische Gewalt sein), die die Eigenschaft besäßen, die Zirkulationsströme von Kapital und Arbeit oder die Zirkulationsströme von im öffentlichen Raum nur flanierenden Passanten zu blockieren.¹⁰³

Dadurch entfernt sich Marchart weit von den „Fantasien über eine große Eruption“ und von der größenwahnsinnigen Rhetorik eines „hermetischen Machismus“ (und spielt damit

⁹⁹ Vgl. Oliver Marchart 2010b.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. Oliver Marchart 2013: 47–48.

direkt auf theoretische Provokationen von Slavoj Žižek an), um zum Gefühl einer Minimalpolitik (vgl. „Mikropolitik“ oben) zurückzufinden, einer Politik geringer Intensität.¹⁰⁴ So sei ein Rückgriff auf die Ideen von Hannah Arendt in der heutigen Zeit, in der es kein revolutionäres Subjekt mehr gebe, viel produktiver als die großen Hegel'schen und Marx'schen Fantasien:

For even revolutions are of the order of the event. No single action and no single event can salvage mankind. Not a politics of waiting for the revolution (and in the meantime organising a few conferences on revolution), but a politics of acting now. Because politics always happens now – in the volatile moment that is passing.¹⁰⁵

Aber: Was passiert in diesem „volatile moment that is passing“? Ist es der Moment einer Aktion oder einer Nicht-Aktion, die eine Gegenreaktion hervorruft? Oder können wir einen Moment als solchen unter die Lupe nehmen, verlangsamen, vergrößern, um zu sehen, dass die fixierten Momente, in denen wir Aktionen oder Objekte zu erkennen glauben, ihrerseits aus dem unendlichen Fluss der sinnlichen Stimuli zu diesen – und damit nicht anderen möglichen – Wahrnehmungen verkrümmen? Gibt es im Vergleich zur „Politik der geringen Intensität“ oder „Mikropolitik“ auch eine Nano- oder Pikopolitik?

Wenn es Momente gibt, die eine Aktion oder Reaktion hervorrufen, heißt das noch nicht, dass jeder Mensch diese Momente auf gleiche Weise wahrnehme und er in ihm gleiche Aktionen oder Reaktionen hervorriefe. Erin Manning und Brian Massumi widmen sich in ihrem Vortrag über Neurodiversität solch einer Politisierung der Wahrnehmung. Die Modi der Interaktion zwischen Seienden sind laut Manning und Massumi durch ihre Seinsformen bedingt.¹⁰⁶ Seinsformen erwachsen aber wiederum aus Erfahrungswelten heraus, und zwar daraus, wie wir in der Welt Relationen ausmachen. Dies geschehe keinesfalls bei allen Menschen gleich. Unsere neuronalen Verkettungen fielen unterschiedlich aus.

Ein evidenter Fall solcher Abweichungen sind z. B. Autisten. Manning und Massumi zeigen, wie die Forderung nach einer alternativen Behandlung von Autisten, die auf Neurodiversität besteht, nicht nur eine therapeutische Frage ist, sondern auch eine Frage der (Anerkennung der) Varietät von Seinsformen (modes of existence) ist.¹⁰⁷ Ein neurotypischer Mensch konzentriert seine Aufmerksamkeit unmittelbar auf andere Menschen,

¹⁰⁴ Vgl. Oliver Marchart 2010b.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. Erin Manning und Brian Massumi 2013.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

wodurch weitere Umweltelemente ausgeblendet werden. Ein Autist richtet im Gegensatz zum Neurotypischen seine Aufmerksamkeit auf alles gleichermaßen und nimmt die Welt in Texturen wahr. Wider eine medizinische Diagnose, die im Autismus die Ablehnung von Mitmenschen und die Unfähigkeit sieht, Beziehungen herzustellen,¹⁰⁸ erklären Manning und Massumi die „Erfahrung der Welt ohne Diskriminierung“ als eine Befassung mit viel mehr als dem Menschen allein. Sie sei eine spezielle Art des Umweltbewusstseins, eine ökologische Politik im Guattar’schen Sinn: „Texture [of the world] is patterned, full of contrast and movement, gradients and transitions. It is complex and differentiated.“¹⁰⁹ Allem gleichermaßen Aufmerksamkeit zu schenken, heißt „to pay equal attention to the full range of life’s texturing complexity with an entranced and unhierarchized commitment to the way in which the organic and the inorganic, colour, sound, smell, and rhythm, perception and emotion, intensely interweave into the aroundness of a textured world, alive with difference“¹¹⁰. In einer unkonventionellen Bewegung der Aufmerksamkeit, die noch kein Objekt aus dem Hintergrund herausschneidet, affirmiere sich die wechselseitige Verbindung aller Formen des Seins.¹¹¹ In dem Moment, wo es noch keine Formen gebe, gebe es nur eine durch Differenzen unvermittelte Wahrnehmung.

Verblüffend bei Neurotypischen sei ihre Kapazität, die Information des (Wahrnehmungs-)Feldes in den Hintergrund zu schieben und das expressive Potenzial der relationalen Komplexität des Feldes zu reduzieren.¹¹² Eine Tür sei zum Beispiel für einen Autisten nicht zuerst „a threshold for passage“, wie das bei Neurotypischen der Fall wäre: Farbenfelder spielten vielmehr miteinander, daraus zeichne sich erst eine Form, dann eine Größe.¹¹³ Für einen Autisten benötige es viel mehr Zeit und harte Arbeit, ein Erfahrungsfeld aktiv mit einem determiniertem Ausdruck zusammenzubringen.¹¹⁴ Die Bedeutung dieses Typus von Wahrnehmung bestehe in einer „ungewöhnlichen Elastizität der Zeit im autistischen Ausdruck, die uns erlaubt, dort zu verweilen, wo wir es normalerweise nicht tun“. Und es

¹⁰⁸ Dieses Verständnis zeigt sich auch in der Benutzung der Bezeichnung „autistic economy“ für einseitige Wirtschaftspraxen und –theorien, die u.a. zur gegenwärtigen Finanzkrise geführt haben. Vgl. Kalle Lassin 2012.

¹⁰⁹ Erin Manning und Brian Massumi 2013: 74.

¹¹⁰ Ebd. 75.

¹¹¹ Ebd. 80.

¹¹² Ebd. 84.

¹¹³ Ebd. 89–90.

¹¹⁴ Diese Differenzen erscheinen zuerst als vorbegriffliches Erkennen einzelner Objekte und verbinden sich dann mit Begriffen, begrifflichen Distinktionen innerhalb einer Sprache. Manning und Massumi beschreiben hier, wie sich aus einer dynamischen Form eine Objekt-Form herauskristallisiert, die sich dann zu ihrem Ausdruck in der Sprache wendet. Vgl. Guy Deutscher 2011.

ist genau dies, was jeder Künstler lernen müsse,¹¹⁵ um Künstler zu werden – sich von eingefahrenen Wahrnehmungsmustern zu befreien und mit den semantischen, symbolischen usw. Relationen in der Welt spielerisch umzugehen.

Hier sei darauf hingewiesen – interessanter Zufall oder nicht –, dass im Englischen „artist“ und „autist“ sehr ähnlich ausgesprochen werden. Künstler lernen zuerst und vor allem das Feld der Erfahrung zu dekonstruieren, es unvermittelt auf sich einwirken zu lassen. Ein Stuhl ist kein Stuhl: Ein Stuhl ist Struktur, Textur, Licht und Farbe, die im wechselseitigen Spiel zwischen Undeterminiertheit und Objekt/Konstruktion, zwischen Unaussprechbarem und Sprache schwingen. So würde ein Neurotypischer in der Küche zuerst die „Tischheit“ des Tisches sehen und die „Stuhlheit“ des Stuhls – in ihrer Funktionalität. Würde aber die Küche Teil einer Kunstinstallation, ginge es gerade um ein undifferenziertes, unobjektivierbares Erfahrungsfeld, das aus der Co-Komposition von Texturen, Farben, Strukturen, Licht bestünde.¹¹⁶

Die „Technik“ des Künstlers besteht entsprechend darin, Grenzen umzugestalten. Ein Künstler verstellt die Sprache der Objekte und dekonstruiert sie durch die Relationierung ihrer strukturellen Teile. Mit anderen Worten: Der Künstler erkennt die Struktur, Syntax und Grammatik der standardisierten Sprache der Objekte, wie sie durch ihre kulturelle und ideelle (Um-)Welt geformt sind, und spielt mit ihnen. Verfolgt er dies konsequent, muss letztlich selbst die Unterscheidung zwischen Objekt und Subjekt verwischen. Objekte (und Subjekte) sind Einheiten einer neurotypischen Wahrnehmung. Das Spiel mit poetischer De- und Rekonstruktion alltäglicher Kategorien – wie Bewegung, Stimm- und Sprachmustern, Narrativen, Sehensweisen usw. – resultiert in der Entstehung darstellender, poetischer, literarischer, musikalischer, visueller oder intermedialer Kunstwerke.

Im Fall der künstlerischen Gestaltung geht es also um genügende, überlegte, in Form gebrachte und richtig kontextualisierte Abweichungen von alltäglichen Standardwahrnehmungen. Andererseits ist auch Wissenschaft oder Philosophie in ihrer ursprünglichen Form als De- und Rekonstruktion von Alltagswahrnehmungsmustern zu verstehen und insofern einem ähnlichen Öffnen von neuen Denk- und Gestaltungsräumen verschrieben.¹¹⁷

¹¹⁵ Erin Manning und Brian Massumi 2013: 92.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. Giorgio Agamben 2008, Gilles Deleuze und Félix Guattari 1991.

Nach der Erläuterung einiger zeitgenössischer Positionen zur Kunst und Politik, schließe ich mich Hirschs Schlussfolgerung an, dass die hier vorgestellten Analysen von einem ästhetischen Verständnis der Politik dominiert werden. Im Gegensatz zu Hirsch werde ich aber in den nächsten Kapiteln davon ausgehen, dass es - statt dem ästhetischen Verständnis von Politik ein Mangel an Schärfe vorzuwerfen - aus theoretischer Sicht viel produktiver sein kann, die philosophisch-ästhetische mit einer soziologischer Analyse zu *komplementieren*.

Dies heißt wiederum nicht, dass nach einer Symbiose oder gar Synthese gesucht wird. Im folgenden Kapitel werde ich zwei typen von Analyse, die kunstphilosophische und die systemtheoretische, als zwei Denkräume nebeneinanderstellen und mir als Ziel setzen, synchron darzustellen, wie diese Denkräume unterschiedliche Relationierungen desselben Erfahrungsfeldes herausarbeiten.

4. ZUR METHODE: Luhmann und Rancière als Kippbild einer *Case Study*

Der vorliegende Beitrag zur Frage, wie die Beziehung zwischen Kunst und Politik beschaffen ist und ob und wie Kunst politisch wirksam sein kann, nimmt die Form eines Kippbildes an.¹¹⁸ Die Antwort auf diese beiden Fragen setzt sich zusammen aus der Möglichkeit, zwei Welten gleichzeitig zu betrachten. Denn es geht nicht darum, Rezepte zu finden, sondern die Rahmenbedingungen zu klären, die ein „dies“ oder „das“, „ja“ oder „nein“ Antwort *erst möglich machen*. Insofern geht es in dieser Arbeit auch um die Überwindung einer Ja/Nein-Logik überhaupt und, daraus folgend, auch um ein alternatives Verständnis von Kausalität, von Ursache/Wirkung, Wirksamkeit und Veränderung. Wandel findet ständig statt, nur der Rahmen, in dem wir ihn sehen, wechselt mit jeweils neuen Begriffen.

In dieser Arbeit beschäftige ich mich primär mit zwei Denkern, Niklas Luhmann und Jacques Rancière, die sich auf je eigene Weise damit auseinandergesetzt haben, wie etwas zu dem wird, was es (für einen „Beobachter“ oder für ein „Subjekt“) ist und wie kontingent¹¹⁹ – wenn auch evolutionshistorisch gegeben – es ist, dass dies so ist, wie es ist. Genauer werde ich mich auf die Aspekte ihrer Arbeit konzentrieren, die beschreiben, wie Kunst zu dem geworden ist, was sie heute ist (oder was wir heute als „Kunst/Künste“ betrachten und identifizieren) und wie kontingent auch dies ist. Innerhalb dieses Rahmens wird mich konkret beschäftigen, wieso es in der zeitgenössischen Kunst zu einer Forderung nach politischer Wirksamkeit gekommen ist und ob diese Wirksamkeit erreicht werden kann bzw. unter welchen Gesichtspunkten wir überhaupt von Wirksamkeit sprechen können.

Bestimmend für diese Arbeit ist, dass sie kein tieferes Prinzip zu enthüllen versucht, das Luhmann und Rancières Ansätze versöhnen würde. Genau genommen sind sich Luhmanns und Rancières Idiolekte völlig fremd. Die Analyse von Bedingungen der Möglichkeit kann nur begrenzt als Gemeinsames verstanden werden – und auch das nur, wenn Raum für theoretische Spannung gelassen wird. Folglich ist das Resultat der hier vorgelegten

¹¹⁸ Das Kippbild hat für theoretische Zwecke schon Ludwig Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* benutzt. Vgl. Ludwig Wittgenstein 1953. Auf die hier vorgeschlagene Kippbild-Methode trifft jedoch der damit verbundener Wittgensteinsche Begriff des Aspektwechsels nur begrenzt zu.

¹¹⁹ Im Sinne von: weder notwendig noch unmöglich – was auch anders hätte sein können. Für eine nähere Betrachtung der Kontingenz siehe hier S. 82.

Untersuchungen als textuelles Kippbild angelegt, als ein Erkenntnisfeld, das von den Grenzen radikal verschiedener Diskurse durchschnitten wird, die dort positioniert werden. Das Sichtfeld – beim klassischen Kippbild visuell – ist in diesem Fall ein Text (nämlich der Text dieser Abhandlung), der den Leser von einem Diskurs in den anderen führt, wie ein Kippbild den Blick in Bewegung hält. Die Unmöglichkeit, in allen Ecken gleichzeitig zu sein, erlaubt es dennoch, *komplementäre Beziehungen* und *produktive Spannungen* zwischen den beiden Perspektiven wahrzunehmen.¹²⁰

Die Frage nach der Beziehung von Kunst und Politik wird komplexer, je mehr wir uns in wissenschaftliche Mehrsprachigkeit begeben und zwischen dem Sprach/Gedankenuniversum Luhmanns und dem von Rancière hin- und herschalten.

Beide, Rancière und Luhmann, artikulieren zwei sich auf den ersten Blick widersprechende Erfahrungen aus der künstlerischen Praxis – dass Kunst an sich schon politisch ist und dass sie trotzdem keinen direkten Einfluss auf die Politik ausüben kann.

1) Kunst ist an sich schon politisch.

Die Beziehung zwischen Kunst und Politik lässt sich aus Rancières Perspektive in folgender Weise resümieren: Sie sind in der gemeinsamen Grundoperation des Aufteilens des Sinnlichen verbunden.¹²¹ Politik muss also erst in ihrer ästhetischen Dimension verstanden werden, und Kunst ist in ihrem Operieren politisch, wenn sie die vorgegebene Aufteilung des Sinnlichen herausfordert.

2) Kunst kann nicht politisch sein/wirken.

Bei Luhmann werden Kunst und Politik als verschiedene Systeme verstanden, die Informationen jeweils auf ihre eigene Art erzeugen. Diese verschiedenen Arten, wie Informationen erzeugt werden, verhindern, dass ein System durch das andere – Politik durch Kunst oder Kunst durch Politik – gesteuert werden kann.

¹²⁰ Vgl. Christoph F. E. Holzhey 2010. Die Inspiration für die Konzeption dieser Arbeit als die Suche nach den komplementären Beziehungen und produktiven Spannungen zwischen Niklas Luhmann und Jacques Rancière verdanke ich dem Berliner Institute of Cultural Inquiry, genauer den Ausschreibungen des Instituts im Jahr 2010 (Kippbilder/Multistable Figures) und im Jahr 2011 (Complementarity).

¹²¹ Vgl. Jacques Rancière 2006 und 2009.

Weiterhin lässt sich fragen, was unsere konkreten Referenzen sind, wenn wir über Kunst oder künstlerische Praktiken sprechen. Die Referenzen werden notwendigerweise begrenzt sein; die Zeit, die ein Wissenschaftler hat, um sich der aktuellen, konkreten Kunstproduktion zu widmen, auch. Außerdem ist der kulturelle und geografische Raum, in dem sich ein Wissenschaftler mit Kunstwerken beschäftigen kann, in der Regel begrenzt. Theoretische Debatten werden also immer jenseits der tatsächlichen, blühenden Varietät künstlerischer Praktiken stattfinden.

In dieser Arbeit habe ich entschieden, mich auf ein einziges Kunstprojekt – auf Marko Peljhans *Makrolab* – zu konzentrieren. Dies hat zweierlei Gründe, inhaltliche und methodologische.

Makrolab ist einerseits für die Frage nach der Beziehung von Kunst und Politik, nach der Wirksamkeit künstlerischer Praxis, ein exemplarisches zeitgenössisches Projekt: Es bezieht sich explizit auf die historische Avantgarde, es entstand aus der Verzweiflung an der Position der Kunst im Krieg, suchte auf politische Entscheidungen direkten Einfluss zu nehmen und durch die Verflechtung von Kunst, Wissenschaft und Technologie neue Lebensformen/Daseinsformen zu finden. Andererseits lässt sich *Makrolab* nicht einfach in der Schublade „Kunstwerk“ verstauen und stellt somit nicht zuletzt die Kunsttheorie vor Herausforderungen: *Makrolab* dauerte über 10 Jahre lang und teilte sich in verschiedene Subprojekte. Es lässt sich auch nicht unter eine bestimmte Kunstsparte subsumieren, denn es verbindet u.a. Elemente wie die der multimedialen Kunst, aktivistische Reappropriation neuer Technologien, zivilgesellschaftliche Initiative, mobile Architektur und visuelle Kunst.

Der synchrone Ablauf mehrerer Projekte, die durch Peljhans Ideen geleitet wurden, die sogenannten *processes in time*, sprengen diverse Grenzen der üblichen Kunstproduktion: die zwischen Gestaltung und technologischer Entwicklung, zwischen strategischem politischen Aktivismus und künstlerischer Aktion, zwischen Ausstellung und Präsentation. Methodologische Gründe für die Wahl von *Makrolab* als *case study* beziehen sich auf die Idee des theoretischen/analytischen Kippbilds. Obwohl sich sowohl Luhmann als auch Rancière ausführlich mit Kunst und mit ihrer Beziehung zu anderen Bereichen der Gesellschaft beschäftigt haben und obwohl bei beiden eine „innere Verwandtschaft“ in der „Suche nach blinden Flecken und nach Bedingungen eigener Möglichkeiten“¹²²

¹²² Armin Nassehi 2004: 9–10.

festzustellen ist, können sich die zwei Theoriekomplexe nicht direkt begegnen: nicht als abstrakte Beschreibungen der Begriffe des einen mit denen des anderen. Dafür sind sie zu unterschiedlich; sie verwenden unterschiedliche *System/Umwelt-Differenzen*, unterschiedliche *Aufteilungen des Sinnlichen*, um es mit den Konzepten der beiden Autoren selbst auszudrücken. Möglich ist – und darin soll eine Leistung dieser Arbeit bestehen –, dass sich die beiden Theorieapparate auf demselben Feld einer Fallstudie begegnen: im Projekt *Makrolab*. Auf den konkreten Fall eines künstlerischen Projekts bezogen, lassen sich abwechselnd die Linien der einen und der anderen Analyse aufzeigen, lässt sich dieser oder jener Aspekt hervorheben, die eine oder die andere Perspektive auf das Projekt eröffnen, um anschließend das Konzept der *Wirksamkeit* selbst durchgehend zu reflektieren.

Zu der Rolle von *Makrolab* ist zu sagen: Zu Anfang sollte geklärt werden, dass es in dieser Abhandlung nicht *um Makrolab* im engen Sinne geht. Es geht nicht darum, wissenschaftliche Ergebnisse zu liefern, die *Makrolab* die eine oder andere Stelle in der Kunstgeschichte zuwiesen. Es geht auch nicht darum, Ergebnisse zu suchen, mit denen die Wirksamkeit von *Makrolab* „objektiv“ festgestellt würde. *Makrolab* hatte als Kunstwerk seine Zeit; es war, was es war, und es hat das, was es geleistet hat, geleistet. Die „Existenz“ von *Makrolab* in seiner praktischen Durchführung kann auf unterschiedliche Weisen beschrieben werden, aber es bleibt als (jetzt vergangene) künstlerische Praxis von allen theoretischen Betrachtungen unabhängig.¹²³ In meiner Arbeit dient *Makrolab* als *case study* ausschließlich der Theorie: Es zählt allein, wie *Makrolab* auf theoretische Analysen wirkt, anders gesagt: wie der Fall die Studie erzeugt. *Makrolab* dient als Fläche, an der zwei verschiedene analytische Werkzeuge getestet und miteinander in Beziehung gesetzt werden (können). Genauer, auf die Kippbild-Methode bezogen, heißt das: Das künstlerische Projekt *Makrolab* dient als Datenquelle, aus der man ein Kippbild gestalten kann, in dem einmal die Rancière'sche, einmal die Luhmann'sche Interpretation (der Datenquelle) in den Blick genommen werden kann.

¹²³ Man könnte hier zu Recht der Annahme widersprechen, dass ein Kunstprojekt als (vergangene) künstlerische Praxis von den gegenwärtigen wissenschaftlichen Beschreibungen dieser Praxis unabhängig sei. Denn wie wäre das Projekt heute überhaupt zugänglich, wenn nicht (nur) durch Nacherzählungen, retrospektive Beschreibungen? In diesem Fall argumentiere ich für eine Trennung von künstlerischen und wissenschaftlichen Vorgängen oder zwischen Kunstprojekten und deren wissenschaftlichen Beschreibungen, *aus theoretischer Sicht*: Kunstprojekte werden *anders*, nach unterschiedlichen Prinzipien, als wissenschaftliche Analysen produziert und auch anders wahrgenommen. Dazu siehe hier im Text Kapitel „Binäre Codierung“, S. 92–99.

Deswegen wird in der anfänglichen Beschreibung das Projekt *Makrolab* so wenig wie möglich interpretiert und so viel wie möglich nur als Bericht gestaltet – bis zu dem Punkt, an dem die Einführung in die Theorien der beiden Autoren Rancière und Luhmann beginnt. Theoretische Bezugspunkte und Interpretationen, die in diesem Teil vorkommen, sind ausschließlich Theorien und Ideen des Künstlers Marko Peljhan selbst, auf deren Hintergrund er *Makrolab* entwickelt hat, und sind nicht als Argumentationslinien der vorliegenden Analyse zu verstehen. Diese beginnt, wie erwähnt, erst mit der Auslegung von Luhmanns und Rancières Konzepten.

Ausführliche Zitate lassen sich bei der Dichte von Luhmanns Argumentation nicht umgehen. Mehrere Direktzitate von kleineren Textausschnitten sind wichtig, wenn man sich, wie hier, nur bestimmten Punkten, dafür aber in größtmöglicher Detailschärfe, widmen will. Luhmanns Gedanken umzuschreiben, ist für die Einführung in seine hermetischen Texte vielleicht hilfreich, jedoch muss man sich für ein vertieftes Verständnis seiner Theorie den originalen Textpassagen widmen, weil er gerade durch die Erarbeitung seiner eigenen Sprache (der Umgestaltung alltäglicher Begriffe wie z. B. Kommunikation) eine neue Denkwelt erschafft.

Die Darstellung von Rancières Gedankengut ist etwas einfacher. Ich gehe jedoch davon aus, dass es eher eine Ausnahme ist, dass einem Systemtheoretiker, der sich mit diesem Text befassen mag, der Namen Rancière allein bereits bekannt ist. Deshalb widme ich mich der Wiedergabe seines Ansatzes detaillierter, als wäre die vorliegende Arbeit nur in der ästhetischen Theorie verankert. Systemtheorie und Kunstphilosophie sind (noch) weitgehend getrennte Welten, wenige Leser sind mit beiden vertraut, und ein Anliegen meiner Arbeit ist auch, beide einen Schritt näher zueinanderzubringen. Die wichtigste Disziplin, auf die in den folgenden Kapiteln nicht direkt eingegangen wird, in deren Rahmen die beiden Autoren jedoch ihre Theorien ausgearbeitet haben und die auch Grundstein dieser Arbeit ist (siehe Einleitung), ist die Kulturgeschichte.

Die Kippbild-Methode hat, da sie auf die Zusammenführung zweier unterschiedlicher Forschungsansätze abzielt, auch zur Konsequenz, mindestens in einem gewissen Maße fachübergreifend relevante Erkenntnisse zu liefern. Deswegen misst sich ihr Erfolg u. a.

darán, inwieweit sich Leser durch das Thema, aber auch durch den einen oder anderen Forschungsansatz angesprochen fühlen.

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, eine vielleicht kleine, aber diverse Leserschaft zu erreichen. Sie könnte für Künstler von Interesse sein, die sich die Frage stellen, ob und wie sie politisch mit ihrer Kunst etwas bewirken können. Die Anstrengung, sich durch diesen Text zu arbeiten, will ich dabei nicht unterschätzen. Es dürften sich wahrscheinlich nur Künstler mit einem ausgeprägten Hang zur Theorie angesprochen fühlen. Und, wie auch Luhmann in seinem Buch „Die Kunst der Gesellschaft“ zu verstehen gibt, geht es in einer theoretischen Abhandlung zu Kunst, Politik und Wirkung nicht um schlichte Rezepte dafür, „wie man durch Kunst etwas bewirken kann“. Eine Wirkungsstrategie lässt sich nur in der künstlerischen Praxis entscheiden – die Theorie bietet keine Bedienungsanleitung. Was aber in der vorliegenden Arbeit für Künstler von Interesse sein könnte, ist die Analyse von *Bedingungen der Möglichkeit*, ein Kunstwerk, ein Kunstprojekt, eine Kunstaktion als politisch wirksam oder unwirksam zu beurteilen. Zweitens richtet sich diese Arbeit an Systemtheoretiker mit Interesse an Kunsttheorie und fallgebundenen Analysen von Kunstwerken; und drittens, selbstredend, an Kunstphilosophen, politische Philosophen und Kunsttheoretiker.

Das Ziel meiner Arbeit lässt sich in zwei Punkten zusammenfassen:

- eine interdisziplinäre Abhandlung zur Frage nach der Wirksamkeit von Kunst zu verfassen
und
- ein neues Modell interdisziplinärer Analyse zu erarbeiten: der Text als Kippbild

Ihre Argumentation ist mindestens so sehr in der Komposition des gesamten Textes, in der abwechselnden Verkettung der beiden verhandelten Perspektiven (also in der Struktur des Textes) zu suchen wie in der Interpretation der jeweiligen Perspektive (dem Inhalt der jeweiligen Kapitel). Strukturell wird ein theoretisches Kippbild erzeugt, inhaltlich eine abwechselnde *close reading* der einzelnen Theorien präsentiert mit anschließenden *case studies*.

Was als Erforschung des Erbes der Avantgarden begann, vor allem ihrer Forderung nach politischer Wirksamkeit, entwickelte sich in den zeitgenössischen Kunstpraktiken wie auch

in der Kunsttheorie zu einer wiederkehrenden Thematisierung von politischer Wirksamkeit in einer besonderen Form: des Sichtbarmachens des Unsichtbaren, der Einschließung des Ausgeschlossenen und der Umjustierung bestehender Relationen. Gewiss ist dies kein neues Anliegen der Kunst und der Künste, es wird jedoch in der aktuellen Praxis und in Bezug auf die gesellschaftlichen Themen der Gegenwart immer wieder neu erfunden. „Probleme“ oder Themen, die dabei markiert, und „Fragen“, die gestellt werden, werden zwar meist allgemein formuliert, sind aber Probleme, Themen und Fragen einer bestimmten Kunst- oder Theorieszene. Wenn wir diese „Szenen“ – es wäre durchaus möglich, auch von Bewegungen oder Clustern zu sprechen – als westliche zeitgenössische Kunst und kontinentale Ästhetik/Kunsttheorie umreißen, soll die Definition eher im Wittgenstein’schen Sinne, Elemente mit Familienähnlichkeiten zu verbinden, verstanden werden und keineswegs als scharf abtrennbare Bereiche.

Dass den so markierten Problemen, Themen und Fragen im Duktus beider „Szenen“ eine universelle Relevanz unterstellt wird, bringt gewisse Schwierigkeiten mit sich, vor allem, wenn wir an Praxen denken, die ebenso „aktivistische“ Ambitionen mit künstlerischen Mitteln zu verwirklichen vermögen, sich jedoch in anderen Kontexten bewegen (z. B. pädagogischen oder im korporativen Kontext, im Kontext der Unterhaltungsindustrie usw.) oder schlicht nicht über dasselbe Prestige wie die Kunstwelt verfügen.¹²⁴ Auf der Ebene der kontinentalen Kunsttheorie/Ästhetik hebt dieses Bedenken z. B. die analytische Philosophie auf, die im Bezug zur Kunst ganz andere Probleme, Themen und Fragen aufwirft.¹²⁵

¹²⁴ Ein Beispiel hierfür bietet die Parallelexistenz von zwei Festivals in Graz: des renommierten Festival für zeitgenössische Künste *Steirischer Herbst* und des Straßenkunst- und Figurentheaterfestivals *La Strada*. Der *Steirische Herbst* verschreibt sich dem Ansatz, politisch wirksam zu sein (auch im Jahr 2012 lief er unter dem Titel „Truth is concrete“ und beinhaltete dazu „a 24/7 marathon camp on artistic strategies in politics and political strategies in art“). Laut Programmheft soll das Festival Fragen stellen und Probleme angehen, die global, für die ganze Menschheit, von Bedeutung sind. Was aber als Problemstellung breite Bevölkerungsschichten betreffen mag, wird im Festival thematisiert auf einer sehr engen und spezialisierten Kommunikationsplattform: Nur Künstler, die sich auf bestimmte Theorieströmungen beziehen oder in sie „passen“, finden dort ihren Platz; nur bereits theorieaffines oder „aktivistisch sensibilisiertes“ Publikum kann sich davon angesprochen fühlen. An sich ist das nichts „Unerwünschtes“. Was aber mangels theoretischer Legitimierungen übersehen wird, ist, dass es auch ganz andere Ansätze des gesellschaftlichen Engagements mit den Mitteln der Kunst gibt, z. B. das Festival für Straßenkunst und Figurentheater *La Strada* mit seinem Ziel, „die Stadt ihren Bewohnern zurückzu- geben“. Man kann die unterschiedlichen künstlerischen Ansätze als zwei Kulturen (cultures) beschreiben, deren Diskurse und Ästhetiken sich nur selten überschneiden.

¹²⁵ Einige Themen und Fragen der analytischen Kunstphilosophie sind z. B.: Was ist ästhetische Haltung, und was ist ihr Ziel?; Was ist der Wert der Kunst?; Der kognitive Wert der Kunst; Abbildung – in welcher logischen Beziehung können wir sagen, dass Bilder etwas repräsentieren?; Definition des Kunstwerks. Vgl. Nick Zangwill 2001, Dominic Lopes 2011, Berys Gaut 2003, Nelson Goodman 1976, George Dickie 1995. Für die zahlreiche Hinweise zur Problemlage der analytischen Philosophie der Kunst danke ich Vid Simoniti.

Wie Wittgenstein sprachliche Ausdrücke in Sprachspiele einbettet und, laut ihm, sprachliche Ausdrücke nur als Elemente einer „Lebensform“ Bedeutung haben,¹²⁶ so können wir behaupten, dass die Frage nach der Beziehung von Kunst und Politik aus sehr bestimmten *Praktiken/Lebensformen* erwächst und nur in ihrem Rahmen verstanden werden kann. Gleichzeitig heißt das natürlich auch, dass diese Fragen nicht als universelle Probleme vorausgesetzt werden können und nicht für alle und jeden gleichermaßen *Bedeutung* haben.

Welche Bedeutung Kunst oder Politik zugeschrieben wird, hängt ab von getroffenen Unterscheidungen, die dann den Unterschied ausmachen. Genauer betrifft dies die Bedingtheit der Erkenntnis durch die Gesetze der menschlichen Wahrnehmung (wenn wir uns bei der Erkenntnis auf den Erkennenden konzentrieren) oder durch die Gesetze der Form (wenn wir uns bei der Erkenntnis auf die Objekte der Erkenntnis als das Erkannte konzentrieren).

Die theoretischen Biologen Maturana und Varela halten *Unterscheidung* für den fundamentalen Akt der kognitiven Operationen eines Beobachters. „Through distinction, the observer [...] specifies a unity as an entity distinct from a background and a background as the domain in which an entity is distinguished.“¹²⁷ George Spencer Brown beschreibt diesen Zustand in knappster Form: „Existence is selective blindness.“¹²⁸ Wenn wir etwas bewusst sehen oder wahrnehmen, rückt gleichzeitig alles andere in den Hintergrund. Und in dem Moment, wo etwas in den Vordergrund gebracht wird, kann es auch benannt werden: „Wenn einmal eine Unterscheidung getroffen wurde, können die Räume, Zustände oder Inhalte auf jeder Seite der Grenze, indem sie unterschieden sind, bezeichnet werden. [...] Wenn ein Inhalt einen Wert hat, kann ein Name herangezogen werden, diesen Wert zu bezeichnen.“¹²⁹

Wenn wir uns die Idee der Unterscheidung als die Tätigkeit des Markierens vorstellen, z. B. indem wir uns Markierungen eines Kreises auf einem leeren Blatt Papier denken, dann können wir feststellen, dass der Kreis eine innere und eine äußere Seite hervorbringt, dass er *von jemandem* markiert worden ist und *von jemandem* betrachtet werden kann. Das

¹²⁶ Vgl. Ludwig Wittgenstein 1953.

¹²⁷ Humberto Maturana und Francisco Varela 1980: xxii.

¹²⁸ George Spencer Brown 1969: 194.

¹²⁹ Ebd. 1.

Papier hätte auch anders markiert werden können (z. B. durch Pünktchen oder eine Linie) und die leere Fläche entsprechend anders geteilt und auch anders wahrgenommen. Im folgenden Kapitel werden die Theorien von Rancière und Luhmann als zwei mögliche Markierungen des „unmarked space“ in Bezug auf die Relation Kunst – Politik eingesetzt. Die Beschreibung des konkreten künstlerischen Projekts *Makrolab* dient zunächst als Einführung.

4.1. Case Study: Projekt *MAKROLAB* – Zeitgenössische Kunst, politischer Aktivismus, Avantgarde-Wissenschaft

Makrolab wurde konzipiert als autonomer Kommunikations-, Forschungs- und Lebensraum, der konzentrierte Arbeit von vier Menschen ermöglichte, und zwar unter isolierten Bedingungen und bis zu 120 Tage am Stück. Das Projekt startete 1994 und wurde zuerst realisiert während der Documenta X in Kassel, 1997.



Bild 1: Makrolab, Rottneest Island, Australien, 2000

Makrolab wurde eingerichtet, um Künstler, Wissenschaftler und *tactical media*-Aktivisten beherbergen zu können und ihnen die Werkzeuge und Mittel für gemeinsame, unabhängige Forschung zur Verfügung zu stellen. Die Besatzung des *Makrolabs* forschte vor allem in drei breit angelegten Bereichen: Telekommunikation, Wettersysteme und Migration.

Warum Telekommunikation, Wettersysteme und Migration?

Peljhan nennt diese drei Forschungsgegenstände „multiple dynamic global systems“, also Systeme, die global sind und auf mehreren Ebenen gleichzeitig dynamisch operieren. Sie seien die Grundlage für ein vertieftes Verständnis unseres Planeten und seines Funktionierens auf sozialer, technologischer und natürlicher Ebene. Künstler, Wissenschaftler und *tactical media*-Aktivisten sollten also aus der mobilen Konstruktion *Makrolab* heraus die äußere Welt mit allerlei Sensoren beobachten, entweder indem sie Telekommunikationssignale abfangen oder Daten aus der direkten Umgebung sammeln. Diese Beobachtungen und Daten sollten zu einer neuen Art von Wissen führen, vor allem aber lasse sich eine Gleichung finden, die die Relationen zwischen Migrationsmustern (von Tieren, Menschen und Kapital), Telekommunikationsmustern und Klimaänderungen beschreiben könne. Daraus lasse sich ein sehr komplexes Bild der Welt erstellen, mit dem auch die Zukunft unseres Planeten projizierbar sei. Dieses neue Wissen sei die Quelle für neue Evolutionsstrategien, die uns zeigen könne, wie wir uns als Zivilisation nicht destruktiv, sondern in Harmonie mit der Umwelt entwickeln könnten.¹³⁰

Bei der Entstehung seiner Idee für das Projekt *Makrolab* nimmt Peljhan explizit Bezug auf die utopischen Ideen des russischen Avantgardisten Velimir Chlebnikov. In seinem futuristischen Gedicht „Ladomir“ beschreibt Chlebnikov eine universelle Landschaft der Zukunft, die sich aus dem Krieg und der Destruktion der alten Welt heraushebt und eine neue Welt hervorbringt.¹³¹

Aus diesen großen Zielen entwickelte sich das Projekt, das sich über zehn Jahre erstreckte und zu mehreren spezifischen Forschungsbereichen und Forschungsprojekten erweiterte. Diese sind:

COMPOSITE THREE FIELD ALGORITHM RESEARCH | NETWORK CENTRIC IDENTITY RESEARCH |
CLOSED ECOLOGIES RESEARCH | NON LINEAR AND NON HIERARCHIC DATA DISPLAY AND

¹³⁰ Vgl. Marko Peljhan (o. J.)a.

¹³¹ Vgl. ebd., Velimir Chlebnikov und Marko Peljhan 2008.

USAGE | AUTONOMOUS SOCIAL SYSTEMS AND ZONES | LOCAL ECOLOGY AWARENESS
INFORMATION SYSTEM | SEAWIFS TERRA/AQUA PARTNERSHIP | MIGRATIONS | HUMAN
ORIENTATION AND NAVIGATION CAPABILITY ASSESMENT | SATCOM MAPPING AND REFLECTION
| HF MAPPING AND REFLECTION | VHF/UHF MAPPING AND REFLECTION | ELECTROMAGNETIC
SHARED FIELD RESEARCH | INSULAR TECHNOLOGIES NETWORK | WIRELESS IP MESH
DEVELOPMENT | REMOTE SENSING DATA ACQUISITION | OPEN SOURCE SOFTWARE AND
SYSTEMS DEVELOPMENT | MESH SENSOR NET DEVELOPMENT

Bild 2: Makrolab-Forschungsbereiche

Diese Forschungsprojekte, auch „processes in time“ genannt, und ihre Ergebnisse wurden auf verschiedenen Plattformen wie im Internet, in Ausstellungen, auf Symposien, in Publikationen usw. dokumentiert und präsentiert.¹³² *Makrolab* positionierte sich damit jenseits aller engen Definitionen von Kunst und Wissenschaft.

In diesen zehn Jahren wurde die *Makrolab*-Forschungsstation in unterschiedlichen Ländern installiert – in Deutschland, Südafrika, Kalifornien und Australien. Nach dem ersten Plan sollte das Projekt mit der Errichtung einer architektonischer Struktur in der Antarktis im Jahr 2007 beendet werden. Die Struktur sollte ab diesem Punkt als permanente Station dienen. Mit Peljhans Worten wurde gerade die Antarktis zur letzten geografischen Stationierung des *Makrolabs* gewählt, weil der Nord- und der Südpol die empfindlichsten Gegenden des Planeten seien, in denen globale Veränderungen am deutlichsten abzulesen seien.¹³³

Abgesehen von logistischen und finanziellen Schwierigkeiten, die für ein Projekt solcher Komplexität während des gesamten Ablaufs nicht zu vermeiden sind, war *Makrolab* an gewissen Punkten auch über die konzeptuelle Ebene nicht hinausgekommen, wie Peljhan selbst kommentierte.¹³⁴ Einerseits hatte die Kunstwelt Schwierigkeiten, das Projekt zu verstehen, und das Team vom *Makrolab* hat „so getan, als ob es eine Skulptur wäre, und es als eine Skulptur ausgestellt“¹³⁵, um die Arbeit in der Kunstwelt überhaupt präsentieren zu können. Andererseits funktionierte die Installierung der *Makrolab*-Forschungsstation in der

¹³² Vgl. Makrolab (o.J.), Marko Peljhan 1997, 2005, Brian Holmes 2009, Gavin Starks 2002, Johannes Birringer 1998.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Vgl. Marko Peljhan 2005.

¹³⁵ Ebd.

Antarktis auch deswegen nicht, weil es sich, so Peljhan, als sehr schwierig erwiesen habe, die Autonomie der Kunst zu etablieren, wo alle Korrespondenten Wissenschaftler gewesen seien. „Es gab keine andere Kultur da [in der Antarktis, S. V.]. Es gab eine gewisse Synergie [zwischen den Künstlern und den Wissenschaftlern, S. V.] bei kleineren Projekten wie zum Beispiel die Installierung des ersten FM-Senders, aber alle ernsthafteren [und ambitionierteren, S. V.] Projekte seien nicht weit genug gegangen und hätten sich nicht wirklich entwickelt, wegen der strikten Verbindung zur Wissenschaftssphäre.“¹³⁶



Bild 3: Peljhan im Makrolab, Rottnest Island, Australien, 2000

¹³⁶ Ebd.

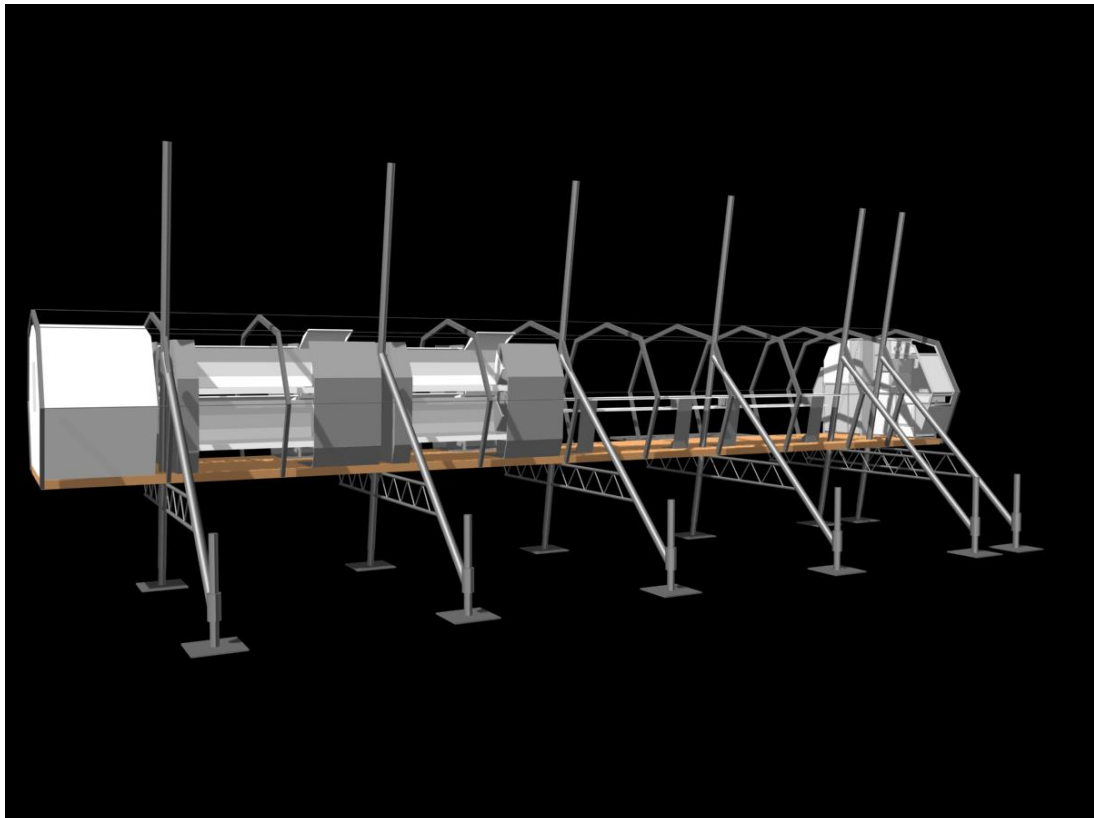


Bild 4: Makrolab – mobile Architektur

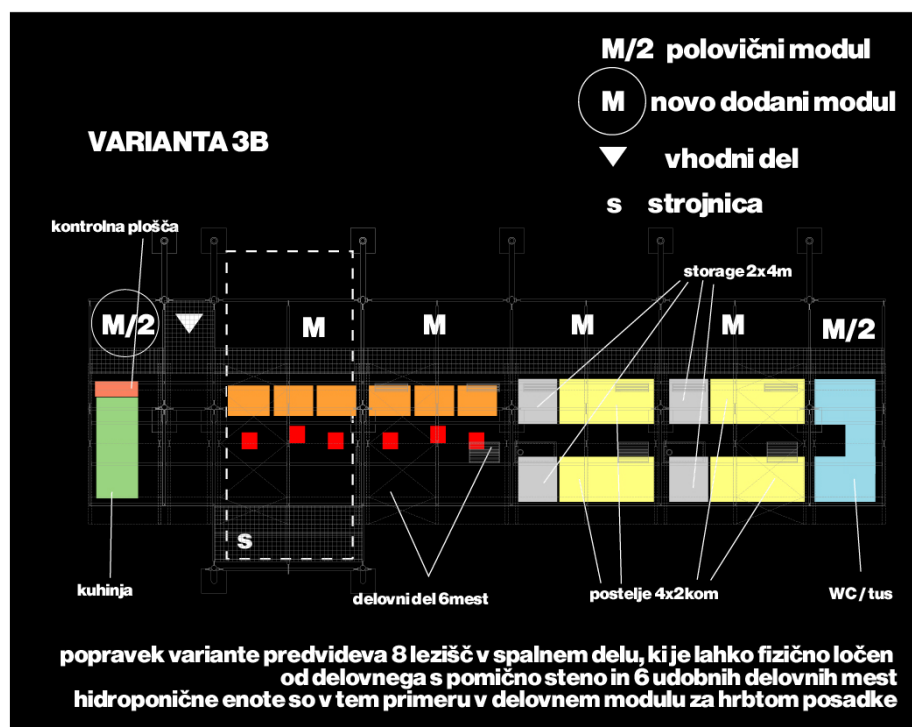


Bild 5: Grundriss, Version 3B – 6 Arbeitsplätze, 2x4 Liegeplätze



Bild 6: Im Makrolab



Bild 7: Arbeitsplätze

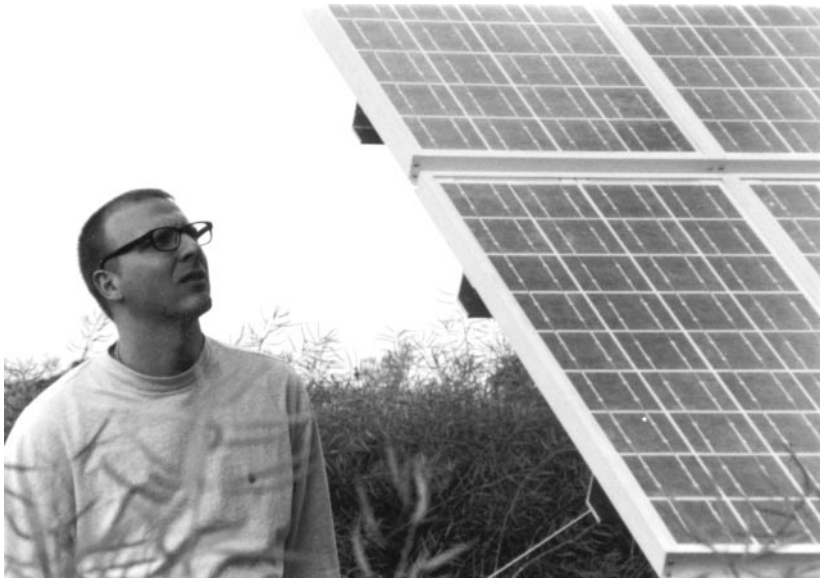


Bild 8: Marko Peljhan neben der Makrolab-Solaranlage



Bild 9: Makrolab mit Solaranlage (links), Windanlage (links oben) und Satellitenanlage (unten). Rottnest Island, Australien, 2000

4.1.1. Bezugspunkt: Velimir Chlebnikov

In Anschluss an Siegfried Zielinskis Idee vom Umbiegen des Zeitpfeils aus dem Jetzt heraus und seine Ausrichtung „durch zurückliegende Ereignisse und Personen hindurch in eine mögliche Zukunft“¹³⁷ bezeichnet Inke Arns Marko Peljhan als Vertreter einer retroutopischen Perspektive¹³⁸:

Der Retroutopismus ist Ergebnis und Teil eines umfassenden Paradigmenwechsels in der künstlerischen Avantgarderezeption, der Anfang der 1990er Jahre einsetzte und der sich vor allem in einem neuen Verhältnis zur Utopie zeigt. Er zeichnet sich – im Gegensatz zu den drei anderen von mir in dieser Arbeit beschriebenen Richtungen (Retroavantgarde, Postutopismus, Neoutopismus) – durch sein betont medienarchäologisches Interesse an einer Reaktivierung der medialen und technologischen Utopien der historischen (vor allem osteuropäischen) Avantgarde(n) aus.¹³⁹

Die Normierung und Verkrustung des Massenmediengebrauchs war anfangs noch weit entfernt von Kommerzialisierung und Kanalisierung, wie wir sie heute kennen: Die Zukunft stand offen, und Visionäre wie Chlebnikov und Nikola Tesla experimentierten mit möglichen Entwicklungen der neuen Technologien. Dies ist der Bezugspunkt, an dem eine Reappropriation der technologischen Mittel anknüpft: „Sowohl den Künstlern als auch den Medienaktivisten geht es dabei um die erneute Nutzbarmachung des utopischen Potentials als Korrektiv gegenwärtiger Entwicklungen.“¹⁴⁰ Vor allem in Zeiten der Spezialisierung und Fragmentierung des Wissens einerseits, der globalen Verhältnisse der modernen Gesellschaft andererseits, die eine Einsicht in komplexe Zusammenhänge und ein Umdenken von zivilisatorischer Entwicklung erfordern, ist Chlebnikovs interdisziplinärer, holistischer Ansatz für Peljhan wesentlich:

In [Chlebnikovs] System gibt es einerseits eine vollkommen dekonstruktivistische Annäherung an die Sprache und andererseits eine retrospektive Sicht der Geschichte, der Zeit als physikalisches und gesellschaftliches Phänomen; es handelt sich hier offensichtlich um einen holistischen und objektiven, auf Berechnungen basierenden Ansatz, den er als ‚Tafeln des Schicksals‘ bezeichnet hat. Diese Großzügigkeit, mit der er die Geschichte neu zu schreiben versucht, ist, glaube ich, auch heute noch von Bedeutung, sowohl als Prinzip als auch als Punkt, an dem man ansetzen kann. Es geht mir hier nicht um direkte Anwendbarkeit, sondern um einen Ansatzpunkt, eine Denkweise, eine Art und Weise, sich der Realität zu nähern. Es gab in der Geschichte der Avantgarde nur wenige Künstler, die versucht haben, holistische

¹³⁷ Siegfried Zielinski 2002.

¹³⁸ Inke Arns 2004: 361.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd. 359.

Systeme zu schaffen. Und doch sind nur diese von Bedeutung. Chlebnikov war einer von diesen Künstlern.¹⁴¹

Es ist diese experimentelle Haltung und die Suche nach neuen Möglichkeiten des Denkens und Handelns, die zu einer neuen Art der Beobachtung, der Selektion von Informationen aus der Umgebung im *Makrolab* führen. Um sich von der standardisierten Prozessierung von Informationen unabhängig zu machen, mussten die Beobachter im *Makrolab* isoliert arbeiten. Gleichzeitig sei dies, so Peljhan, eine Strategie gegen den Verlust der räumlichen Gebundenheit (despatialisation) als eines der typischsten Prozesse in der heutigen Ersten Welt und damit gegen die damit einhergehende Orientierungslosigkeit. Je mehr wir uns vom materiellen Raum unabhängig gemacht hätten, desto mehr seien wir abhängig von der Zeit und lebten in einer Zeit-Dimension, durchgetaktet und chronologischen Planungen unterworfen. Die abhandengekommene Fähigkeit, den Raum zu beherrschen, wie die ungeheure Schnelligkeit der Welt machten das Individuum physisch und politisch handlungsunfähig. *Makrolab* wurde konzipiert, um über diese Situation hinauszukommen. „First we must note that *Makrolab* always defines the space where it is set, it needs the concrete and very material dimension of space for its existence. By defining its material territory it intervenes in concrete reality, which is by definition a political gesture.“¹⁴² Weiter schreibt Peljhan mit Bezug auf Guy Debord, dass konkrete Situationen, die die momenthafte Umgebung des Lebens gestalten, konstruiert werden müssen:

We must develop a methodical intervention based on the complex factors of two components in perpetual interaction: the material environment of life and the comportment which it gives rise to and which radically transforms it. Navigation and a sense of precise spatial orientation are needed for this together with a precise sense for time and concrete political space-time. Definitely more skills than the today's TIME BASED individual is accustomed to. *Makrolab* is a declarative position outside of the spectacle, also outside of society (I stress the wording declarative) and is designed as a closed and isolated space-time, which will in its inner logic and structure function as a communication center and reflective tool. But, decoratively in isolation, set in a specifying setting, where it communicates with the world only through mediators, be it technological or social interfaces.¹⁴³

¹⁴¹ Marko Peljhan, zit. n. und übers. v. Inke Arns 2004: 343. Im slowenischen Originaltext: „V [Hlebnikovem] sistemu imaš na eni strani popolnoma dekonstruktivistično obravnavo jezika, na drugi strani pa pogled nazaj, v zgodovino, v čas, kot fizikalni in socialni fenomen, torej celostni, objektivni pogled, ki je temeljil na izračunih, ki jih je imenoval ‚tablice usode‘. Ta velikopoteznost, s katero skuša redefinirati zgodovino, se mi zdi kot princip in izhodišče pomembna tudi danes. Tukaj ne gre za direktno aplikabilnost, pač pa za izhodišče, način mišljenja, odnos do realnosti. V zgodovini avantgard obstaja pač le nekaj umetnikov, ki so se ukvarjali s postavljanjem celostnih sistemov in ti so edini zares relevantni. Hlebnikov je eden izmed njih.“

¹⁴² Marko Peljhan 1997.

¹⁴³ Ebd.

Ferner postuliert Peljhan auch die These, dass intensive Isolation im kleineren Rahmen mehr Wirkung haben könne als große, mitten in der Gesellschaft stattfindende aktive Bewegungen:

The thesis is that only this kind of position, which is declaratively isolated and enables a thorough communication between a limited number of individuals can create a code for the evolution of social relations and once again overcome the time only paradigm. The thesis is that individuals in a restricted, intensive isolation can produce more evolutionary code than large social movements of great geographical and political extent. *Makrolab* was created to test this thesis. A creative individual in communication and interaction with other creative individuals has the goal to develop an apparatus of individual reflection of a wider social and political state of affairs and its subsequent transformation. One should not understand this as a return to individuality in the intimacy, sense, which is by definition a closed psychic entity, but as setting up of the state of isolation, which acknowledges the alienation and communication with similar alienation around it as its main method of operation. Alienation is a fact that must be used to our advantage. This method is different from the setting up of new societies, but recognizes the existence and strives towards a definition of autonomous zones in the wide sense of the word.¹⁴⁴

Um die Mittel für eine Intervention in die materielle und immaterielle Realität der heutigen Ersten Welt zu entwickeln, kehrt Peljhan zu Chlebnikovs Idee zurück, dass das Individuum die (Um-)Welterfahrung an sich in einem neuen Zeit-Raum erforschen müsse, und sucht abstrakte, wissenschaftlich beschreibbare Prozesse mit taktilen, sensorischen Erfahrungen zusammenzubringen. So wie Chlebnikovs psycho-materielle Sprachtheorie den abstrakten Eigenschaften der Sprache sehr materielle Qualität und Wirkung zuschreibt, sollte auch *Makrolab* wie eine Maschine abstrakte und untastbare Ereignisse und Prozesse, die in der Welt bestehen – wie z. B. Radiowellen, atmosphärische Ereignisse oder psychische Bewegungen –, in dreidimensionale Strukturen, Dokumente, Objekte, transformieren.¹⁴⁵ Die anvisierten Dekompositionen dessen, wie wir erkennen, fühlen und interpretieren und dementsprechend auch leben, verlangten Zeit und Fokussierungen auf unterschiedliche Aspekte der Lebenswelt, die transformiert werden soll, um daraus neue Lebensformen zu erschaffen. Die sogenannten „processes in time“ bezeichneten konkrete Forschungsprojekte jenseits der Standards der Wissenschafts- und Kunstproduktion und vernetzten unterschiedlichste Interessen miteinander in einem „integral work of art“ – *Makrolab*. Die Forschungsbereiche beinhalteten Akustik, Atmosphäre, Kommunikation, Träume, Innenleben, Linguistik, „low energy systems“, Psychoakustik, Systeme und Strategien der

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

sozialen Evolution, aber auch Windkraftsysteme, Wetter und Kriegsstrategien.¹⁴⁶ Es wurde nur ein kleiner Teil der zu Anfang konzipierten Projekte realisiert, die meisten davon im Bereich der (Tele-)Kommunikation.

4.1.2. Subprojekt S-77 CCR (*civil counter-reconnaissance project*)

Weil sich trotz der langen, insgesamt zehnjährigen Dauer des Projekts, angesichts eines hochkomplexen und hochambitionierten Ansatzes nur ein Teil der Aufgaben bearbeiten ließ, zielte die konkrete Umsetzung von *Makrolabs* Philosophie und Wirkungsstrategie vor allem darauf, technologisch gestützte Machtstrukturen zu untergraben. Es wurde angenommen, dass diese Machtstrukturen primär auf der Beherrschung der Kommunikation/Kommunikationskanäle beruhten und dass die Kunst in dieser Situation die Rolle eines Dieners übernehme. In einem Text aus dem Jahr 1995, also noch vor der Realisation von *Makrolab*, schrieb Peljhan:

In the undefined historical context of the development of science and industry the arts have the role of the servant. They feed on the remains left of the table of systems that are more powerful and have more impact on reality. The wider use of technological tools in the 20. century, is the result of the partnership between science and industry, which is on the first level achieved through military applications, through the art of war making and on the second level, when its materialisations have been tried out and developed in wars and war contexts it slowly integrates into the so called civil economic sphere and at last, on the third level into art. This is the case of the computer, the internet, the imaging systems, almost everything that can come to your mind. Telecommunications are also a prime example for this, with military superpowers, the US, NATO and RUSSIA having their OWN, proprietary global satellite based secure telecommunications systems already from the beginning of the 70s on. Art and progressive social contexts are lagging in this sphere, and with the exception of the internet, which because of its decentralized nature (is it really I'm asking myself after the shutdowns occurred in the past) cannot compete or challenge their more powerful brothers.¹⁴⁷

Der erste aktivistische Schritt besteht laut Peljhan darin, ein unabhängiges, alternatives Kommunikationsnetz zu bauen:

One of the possible strategies here is to study the tools of your enemy, to develop concrete strategies of resistance, which are very complex and might be seen as politically totally incorrect. A new state of awareness must be developed in connection with the completely changed and now invisible power structures which at this very moment shape the state of the world. Here I will repeat one of my earlier suggestions, which I see as a viable, but hardy

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Marko Peljhan 1995, zit. n. Ders. 1997.

realizable alternative: Build a global independent satellite telecommunications network, an alternative to the Intelsat system and the new low orbit commercial systems that are slowly becoming reality. A multinational interdisciplinary organizational effort would develop tactics and strategies and confront the global capitalist and state multinational organisms with organized resistance and provide an alternative, non commercially based means of reliable and secure telecom. All you need is to place, control and run four satellites.¹⁴⁸

Vor diesem Hintergrund, aus dem Bedürfnis nach Appropriation neuer Technologien, entstand eines der realisierten *Makrolab*-Projekte – *System-77 CCR* („civil counter-reconnaissance“). Eine bereits bestehende militärtechnologische Entwicklung – das sogenannte UAV, Unmanned Aerial Vehicle oder „unbemanntes Luftgefährt“¹⁴⁹ – wurde in diesem Projekt benutzt, um eine Flotte an UAVs zu bauen, die für die Ziele von *Makrolab* eingesetzt werden konnten. Mit der Distribuierung der Sensoren der selbst gebauten UAVs und der durch sie getätigten Datensammlung ist es möglich geworden, eine individuelle, unabhängige Beobachtung der Beobachtenden, eine Überwachung der Überwachenden zu leisten:

Das Projekt hat zwei Ziele – taktisches Senden eines Radioprogramms über einem Territorium, über dem man wegen militärischer Aktionen oder Unterdrückung der Zivilbevölkerung nicht mit den üblichen Mitteln [z. B. terrestrische Radiostationen, I. A.] senden kann, und das Sammeln von Informationen für zivile Zwecke. Dem zweiten Ziel stehen natürlich alle Gesetzgebungen der Welt entgegen, aber ich und eine Menge anderer Leute sind ernsthaft daran interessiert, einen gewissen Grad ziviler Kontrolle über sehr aggressive und sich selbst reproduzierende Systeme sozialer Repression zu bewahren, die dieselben Methoden verwenden, um uns unter Kontrolle zu halten.¹⁵⁰

Die Einsatzmöglichkeiten von selbst gebauten UAVs wurden erstmals während einiger Proteste in Wien im Jahr 2000 demonstriert. Laut Peljhan bedeuten die Proteste eine klassische Konfrontation der Zivilgesellschaft mit den Staatsmächten, in der die Zivilgesellschaft dem Staat technologisch nicht auf Augenhöhe gegenübertreten konnte. Die Zivilseite hatte z. B. keine Bilder davon, wo sich die Polizeikräfte befanden. Mit dem Projekt *S-77 CCR* präsentierte das Team von *Makrolab*, wie es wäre, wenn die Protestierenden in dieser Situation tatsächlich ihre eigenen fliegenden Protestmonitore über die Konfrontationsfläche hätten verteilen können.

¹⁴⁸ Marko Peljhan 1997.

¹⁴⁹ Dt. Übers. des Terminus stammt von Inke Arns.

¹⁵⁰ Marko Peljhan 1999: 62: „Namena tega projekta sta dva – taktično predvanjanje radijskega programa nad ozemljem, kjer je predvanjanje z navadnimi sredstvi onemogočeno zaradi vojaških akcij in civilne represije, ter zbiranje obveščevalnih podatkov v civilne namene. Druga točka je seveda v veliki koliziji z vsemi zakonodajami po svetu, mene in eno celotno kulturo pa dejansko zanima, kako obdržati določeno stopnjo civilnega nadzora nad zelo agresivnimi in samobnavljajočimi se družbenimi sistemi represije, sistemi, ki te iste metode uporabljajo nad nami.“ Dt. Übersetzung v. Inke Arns.

Das erste fliegende Modell, der operationelle Prototyp *CI astral*, und drei unterschiedliche Sensoren simulierten einen Flug über Wien und ermöglichten einen Überblick über die überwachte Fläche in einer hohen dreidimensionalen Auflösung. Die Gegenüberwachung unter dem Motto „eyes in the skies, democracy in the streets“ sollte mittels Appropriation der Militärtechnologien der Zivilgesellschaft Machtinstrumente in die Hand geben, mit denen sie den Staat, den technologischen Entwicklungen gemäß, kontrollieren und dadurch demokratische Verhältnisse sichern könnte.¹⁵¹

Das Fliegen von UAVs ist durch Restriktionen im Flugraum begrenzt, z. B. muss bei solch einem Vorgang der Flugraum geschlossen werden. Immerhin tendierte zu dieser Zeit laut Peljhan die restriktive Gesetzgebung auf diesem Feld dazu, die Regeln für das Fliegen von UAVs zu lockern. Diese Entwicklung verdankte sich auch dem Interesse der Medien an UAVs, mit deren Hilfe sie Informationen sammeln könnten. Das Team von *Makrolab* versuchte, sich mit dem Projekt *S-77 CCR* diesem Trend anzuschließen.¹⁵² Die kriegsstrategischen Komponenten des Projekts lassen sich vor allem aus der Software ablesen, die die Missionsplaner erstens mit einem taktischem Bild des (potenziellen) Konfrontationsfeldes versorgt und die ihnen zweitens ermöglicht, diverse Situationen zu simulieren. Diese militärischen Werkzeuge durch *Makrolab* zu benutzen, sollte laut Peljhan das Bewusstsein für und die Reflexion über die Potenziale solcher Werkzeuge befördern.¹⁵³

Nach Wien wurde auch die Durchführung des *S-77 CCR* in Tarifa, Spanien, geplant. Dort befindet sich die höchste Konzentration von Radarsensoren und Nachrichtentechnik europaweit, und dementsprechend bestand die Mission des *S-77 CCR* darin, diese Kontrollinstrumente an einem strategisch wichtigen Ort, der Grenze Europas, zu kartografieren, zu fotografieren und ihre Lage zu veröffentlichen.¹⁵⁴

Die UAVs könnten nach Peljhans Vorstellungen seitens der Zivilgesellschaft auch für einen Fakten-Check eingesetzt werden, um die Übertreibungen von Staatsberichten und Medien zu umgehen. Der Ansatz des Projekts *S-77 CCR* sei nicht nur legal, sondern auch im Interesse der Zivilgesellschaft und der Erhaltung der Freiheit. Dazu erwähnt Peljhan, dass sich die Militärtechnologie schon mehrfach in der Geschichte als riesiges Zivilisations-

¹⁵¹ Vgl. Marko Peljhan 2004.

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

entwicklungspotenzial erwiesen habe, wenn sie in die Zivilgesellschaft überführt worden sei und ein komplett neues Leben begonnen habe – das Internet sei ein klassisches Beispiel dafür. Wenn die Sicherheit der Funktion der UAVs erst einmal klargestellt wäre, so Peljhans Plan, sollten die UAVs für einen Preis von maximal 10.000 Dollar entwickelt und so für möglichst viele Menschen zugänglich gemacht werden.

Unabhängig davon wurden die selbst gebauten UAVs auch für *Makrolab* selbst entwickelt, um ein günstiges Werkzeug für die Vermessung und Datensammlung in der territorialen Umgebung der Station zu produzieren. Dadurch würde das Gerät nicht nur zu Zwecken direkter politischer Kontrolle dienen, sondern auch der Visualisierung von den menschlichen Sinnen unzugänglichen Datenräumen, um sich im nächsten Schritt der allgemeinen Prägung dieser Räume durch unterschiedliche Machtinteressen bewusst zu werden.



Bild 10: S-77CCR Container, Karlsplatz, Wien, Mai 2004

5. LUHMANN und RANCIERE: Konturen einer (un)möglichen Beziehung

Nach der Skizzierung von Peljhans Projekt *Makrolab* können wir uns erneut fragen, wie die Beziehung zwischen Kunst und Politik in diesem konkreten Projekt zu verstehen ist und inwiefern *Makrolab* gesellschaftlichen Einfluss oder politische Wirksamkeit für sich beanspruchen kann.

Das soll aus zwei theoretischen Standpunkten heraus untersucht werden. Dabei wollen wir zwei Vereinfachungen dieser Fragen umgehen: Erstens soll der Ansatz eines Künstlers, ein politisch wirksames Kunstprojekt (oder mehrere davon) zu schaffen, noch nicht zu der Annahme führen, dass ihm das auch gelinge. Vor allem werden uns die Fragen interessieren, die im beschriebenen Projekt selbst nicht gestellt werden: Was ist Politik? Was ist Macht? Was sind „Machtstrukturen“, und wie funktionieren sie? Wer genau ist „die Zivilgesellschaft“? Und was ist Freiheit? Wie funktioniert „Demokratie“? Diese Schlüsselbegriffe, die in der künstlerischen Praxis wie auch in der Theorie zu oft ohne weitere Erklärung verwendet werden, werden im nächsten Kapitel vor zwei theoretischen Hintergründen erörtert. Dem liegt der Gedanke zugrunde, dass es weder forschungstheoretisch noch auf die Praxis bezogen sinnvoll ist, gegen eine konzeptuelle Struktur oder für sie zu argumentieren, dass vielmehr ein gleichzeitiges, simultanes Denken von verschiedenen konzeptuellen Strukturen produktiver ist. Wie dies funktionieren könnte, habe ich weiter oben mit der Figur des Kippbildes beschrieben. Es bleibt die Frage, warum dieser Ansatz einer klassischen Gegenargumentationen und des Aufbaus neuer Erkenntnisse auf Grund dieser Kritik zu bevorzugen ist. Auch dies hat zwei Begründungen. In Zeiten inflationärer und so auch unübersichtlicher Mengen von Wissensproduktion konzentrieren sich Einzelergebnisse zunehmend auf immer speziellere, immer kleinere Gebiete, ohne Bezug zu nehmen auf alternative Forschungsperspektiven. Hier bleibt eine Vernetzung von Wissen, also das Zusammenbringen unterschiedlicher Perspektiven *auf* und Auseinandersetzungen *mit* einem Thema, die einzige integrative Strategie für einen Wissenschaftsfortschritt, in der das große Ganze nicht verloren geht. Das heißt wiederum nicht, einen Vergleich als komparatistische Methode zu betreiben, sondern für eine Position und gleichzeitig für eine andere zu argumentieren. Dies bringt uns zur zweiten Begründung: eine erkenntnistheoretische Überwindung der Ja/Nein-Logik, bei der sich zwei vielleicht widersprüchliche Antworten auf eine Frage gegenüberstehen. Das Ziel des nächsten Kapitels ist es, zu zeigen, wie ein Kunstprojekt auf zwei unterschiedliche Weisen begriffen werden kann und wie daraus – je nachdem, mit welchen Begriffen wir denken –

auch unterschiedliche praktische/politische Schlüsse gezogen werden müssen: Wenn Begriffe Griffe sind, mit denen man die Welt verändern kann,¹⁵⁵ dann wird mit unterschiedlichen Begriffen auch eine (mögliche) Veränderung der Welt anders ausfallen.

Die Fragen: „Wie kann dieses/ein Kunstwerk politisch wirksam sein?“ und „Wie ist daraus die Beziehung zwischen Kunst und Politik allgemein zu verstehen?“ werden gleichzeitig über das Konzeptgewebe von Jacques Rancière und das von Niklas Luhmann bearbeitet. Damit bleiben wir nicht nur methodologisch, sondern auch argumentativ dem Modell des Kippbildes treu: Die Antwort auf die oben gestellte Frage wird jeweils anders lauten – je nachdem, welcher Aspekt durch die ausgewählten Begriffsskalpelle herauspräpariert wird¹⁵⁶. Dabei sind die Felder von Kunst und Politik natürlich zu komplex, um sich bei der Frage nach ihrer Beziehung zueinander mit einer eindimensionalen Antwort zufriedenzugeben. Eine genügend komplexe Antwort soll daher an unterschiedlichste Gesichtspunkte des gewählten Problems herantreten und sie miteinander verbinden.

Diese Gesichtspunkte gibt es aber nicht bereits „an sich“, sondern sie werden mit der jeweiligen Begrifflichkeit erst konstruiert. Mit anderen Worten: Ich werde nicht vorab objektive, nicht weiter erklärungsbedürftige Elemente annehmen – wie z. B. „Künstler“, „Kunstwerk“, „Politik“, „Einfluss“, „Wirksamkeit“ usw. –, sondern erörtern, wie (und ob überhaupt) sie in Rancières Kunsttheorie und Luhmanns Systemtheorie definiert werden und welche Position (wenn überhaupt) sie zueinander einnehmen. Genau diese Begriffe und ihre gegenseitigen Relationen sind es, die häufig in der Kunst- und Gesellschaftstheorie als eine Art ontologischer Annahme fungieren. Bei den beiden genannten Autoren werden sie jedoch redefiniert und durch jeweils spezifische Konzepte ersetzt, die einen neuen Blick auf das Thema ermöglichen. Der Aufbau meiner Analyse im nächsten Kapitel besteht darin, einzelne ausgewählte Konzepte der Autoren nebeneinanderzustellen, und zwar diejenigen, die füreinander gleichzeitig eine gewisse Komplementarität, aber auch gegenseitige Spannung erkennen lassen:

¹⁵⁵ Dies ist eine Paraphrase der viel zitierten Passage aus Bertolt Brechts *Flüchtlingsgesprächen*: „Die Begriffe [...] sind die Griffe, mit denen man die Dinge bewegen kann.“

¹⁵⁶ Vgl. Sara Fortuna 2012: 179–180.

- Aufteilung des Sinnlichen // System/Umwelt-Differenz
- Regime der Kunst // Binäre Codes
- Politik/Polizei // Das politische System
- Das Kunstsystem // Dissens

5.1. Aufteilung des Sinnlichen // System/Umwelt-Differenz

Die Ideen einer Aufteilung des Sinnlichen und der System/Umwelt-Differenz haben in den Theorien von Rancière und Luhmann eine zentrale Stelle inne, dementsprechend gilt dies auch für ihre Abhandlungen über Kunst und Politik. Sehen wir uns erst die eine, dann die andere in Bezug auf das Projekt *Makrolab* genauer an.

5.1.1. Aufteilung des Sinnlichen

Rancière definiert Politik als „Primärästhetik“ – die sogenannte Aufteilung des Sinnlichen. Politik bringe als solche eine Distribution von Formen hervor, die unsere Erfahrung strukturierten:

La politique est donc d'abord le débat sur ce qui est donné sensiblement, sur ce qui se voit, sur la manière dont cela est dicible et sur qui peut le dire. Cela engage donc un partage du visible du dicible et du faisable, au double sens du mot partage: ce qui est mis en commun, mais aussi ce qui est renvoyé des deux côtés d'une ligne de partage séparant le visible de l'invisible, l'audible de l'in audible, le possible et l'impossible, et donc aussi ceux qui parlent et ceux qui ne parlent pas, ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas, etc. Cette esthétique première, c'est que j'ai appelé le partage du sensible, soit la distribution des formes qui structurent l'expérience commune.¹⁵⁷

Diese *A-priori*-Formen seien historisch determiniert und zugleich polemisch, denn sie seien immer ein Resultat von Spannungen und Konflikten. Die Geschichte der Politik sei die Geschichte der Weisen, wie diejenigen, die als unfähig gegolten hätten, über gemeinschaftliche Angelegenheiten zu urteilen, das Feld des Sichtbaren neu zu zeichnen

¹⁵⁷ Jacques Rancière 2009b: 157.

gewusst hätten, genauso wie die des Sagbaren und des Denkbaren, das sie in diese Unfähigkeit eingeschlossen habe.¹⁵⁸

Auch mit Chantal Mouffes Bezug auf das Hegemoniekonzept (nach Gramsci) lässt sich Rancières Ausgangspunkt neu anders beleuchten: „Every order is the temporary and precarious articulation of contingent practices. It means that things could always have been otherwise and that every order is predicated on the exclusion of other possibilities. And this is why power is constitutive of the social. Because the social could not exist without the power relations through which it is given shape.“¹⁵⁹ Mouffe erläutert weiter, eine Gesellschaft sei immer politisch institutionalisiert; und das Terrain, auf dem eine hegemoniale Intervention – sprich eine Intervention, die die Machtverhältnisse neu strukturiert – stattfinde, sei immer schon ein Resultat vorheriger hegemonialer Praktiken. Das Terrain, das z. B. eine Intervention verformen möchte, sei nie neutral, sondern immer schon durch vorherige und aktuelle Machtstrukturen strukturiert.¹⁶⁰

Einerseits kann eine solche Intervention in Form einer politische Forderung nach erstens: Sichtbarkeit und zweitens: Gleichstellung der Unsichtbaren und Benachteiligten stattfinden, die in den öffentlich anerkannten Kategorien des Gemeinschaftslebens nicht repräsentiert werden. Ein Beispiel dafür wäre z. B. die Forderung nach der Gleichstellung gleichgeschlechtlicher Partnerschaften mit der Partnerschaft zwischen Mann und Frau. Diese Forderung betrifft in ihrer Konsequenz jedoch nicht nur die formale Gleichstellung der Partnerschaften, sondern erschüttert auch traditionelle Männer- und Frauenrollen, die Idee von Familie, von Möglichkeiten der Reproduktion, Geschlechterverhältnisse usw. in den Fundamenten. Andererseits kann eine hegemoniale Intervention in Form einer kritischen Kunstaktion auftreten, z. B. gegen die Vorstellung wirken, dass Palästinenser und Israelis keine gemeinsame Sprache und kein harmonisches (oder zumindest konfliktfreies) Miteinander finden könnten. Als Beispiel sei das *East-West Divan Orchestra* genannt, in dem sich die musikalische Identität der nationalen übergeordnet.

Zugleich aber seien die Rollen und Formen der Kunst selbst auch durch evolutionshistorische Machtverhältnisse vorstrukturiert. Was Kunst ist und was sie nicht ist, welche Erfahrungen mit Kunst in Verbindung gebracht werden und welche nicht, all das sei, so Rancière, historisch vorgegeben und polemisch. Er widmet sich den unterschiedlichen

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Chantal Mouffe 2009.

¹⁶⁰ Ebd.

Auffassungen von Kunst unter dem Schlagwort „Regime der Kunst“. Im sogenannten ästhetischen Regime der Kunst, das nach dem ethischen und dem repräsentativen Regime in der Geschichte als letztes auftritt, könne alles und jeder in eine Kunsterfahrung einbezogen werden. Sei einmal der Beobachtungsrahmen richtig gestellt, könne alles zum Kunstwerk und jeder zum Künstler werden.

Marko Peljhan erweitert durch *Makrolab* das Feld des „als Kunst Denkbaren“ und stößt gleichzeitig an die Grenzen einer solchen Erweiterung oder gar Redefinition, denn *Makrolab* reißt die gängigen, historisch vorgegebenen Muster dermaßen auseinander, dass es nicht nur bei den Rezipienten (beim Kunstpublikum und in der allgemeinen Öffentlichkeit), sondern auch bei den Kunstproduzenten und -vermittlern (Sponsoren, Kuratoren) an Anschlussfähigkeit oder Verständnis fehlte. Sie fragten sich: Ist das Kunst? Ist das Wissenschaft? Ist das eine politische Aktion? Die Frage nach Kategorien oder Schubladen kann einem Künstler als irrelevant erscheinen, aus diesen Fragen erschließt sich jedoch die beharrliche Resistenz historischer Rezeptionsmuster, die eine anvis(ion)ierte revolutionäre oder politische Wirkung eines Kunstprojekts verhindern. Die Anschlusschwierigkeiten, die sich für Rezipienten aus einem so ungewöhnlichen Projekt wie *Makrolab* ergeben, lassen sich im Rahmen des erwähnten Konzepts des ästhetischen Regimes der Kunst erläutern.

Im „ästhetischen Regime“ qualifizierten sich Kunstwerke als Kunst nicht dadurch, wie sie produziert worden seien (ob durch Programmierung, Bauen, Basteln, Malen oder Singen etwa), sondern dadurch, ob sie einem bestimmten Sensorium und einer bestimmten Art der Erfahrung zugehörten.¹⁶¹ Rancière folgend, heißt dies jedoch nicht, dass Kunst sich selber definiere, „denn genau dies ‚sich selber‘ sei problematisch: Was Kunst ‚an sich‘ ist, ist ein Bereich der Erfahrung *an sich* (sphère de l’expérience propre) und nicht die Gesetze oder Charakteristiken ihrer Gegenstände“¹⁶². Was in *Makrolab* und durch *Makrolab* entstanden ist, ist dann ein neuer Bereich der Erfahrung, der aus unterschiedlichen Erfahrungsbereichen (künstlerischen, wissenschaftlichen, politischen, auch technischen Erfahrungen, die sonst eher voneinander getrennt wahrgenommen werden) zu einer neuen Einheit zusammengesetzt wurde – was der radikalen Neuheit bzw. Referenzzerstreuung entsprechend Einordnungsprobleme für die Rezipienten, Publikum, Beobachter mit sich bringt.

¹⁶¹ Vgl. Jacques Rancière 2009b: 158.

¹⁶² Ebd. Übersetzung S. V.

An diesem Punkt muss bei einer solchen „Neuaufteilung“ des Sinnlichen, wie sie im *Makrolab* stattfindet, auf den Unterschied zwischen Sinnlichem und Sensorischem (le sensoriel) hingewiesen werden: „Das Sensorische definiert [...] eine reine Information oder einen reinen Stimulus, die bzw. der von einem Sinn (sens) erzeugt worden ist.“ Das Sinnliche dagegen ist „ein distribuiertes Sinn, ein Sinn, der in Beziehung zu dem Sinn gesetzt worden ist, das Sehbare, das in das Sagbare artikuliert, interpretiert und evaluiert worden ist.“¹⁶³ Rancière erläutert diesen Unterschied am Beispiel von Farbe und Klang. Laut Rancière modifizieren die Aufteilungen des Sinnlichen unsere Wahrnehmung von Farbe als sensorischer Information nicht, das Konzept der Farbe jedoch sei mehr als bloß Farbe – sie werde in Beziehung zu anderen Dingen als sie selbst gesetzt, z. B. zu einer Spur, einer Zeichnung. Dasselbe gelte auch für den Klang: Die Aufteilung des Sinnlichen modifiziere nicht die Frequenz oder die Intensität der Klangsignale. Aber ein Konzept wie Musik führe eine Differenzierung in die Welt der Klänge ein: einen Unterschied zwischen Musik und Lärm.¹⁶⁴ So wird verständlich, wie „objektiv neutrale“, weil physikalische, Reize wie Licht- oder Tonsignale immer schon in ein Erlebnis eingebettet werden.

Die Feststellung der notwendigen, automatischen Verknüpfung sensorischer Signale mit versinnlichten Erlebnissen verhält sich komplementär zum neurobiologischen Verständnis von Erkenntnis bei Humberto Maturana und Francisco Varela. Laut Maturana und Varela ist „Erkennen“ keine Repräsentation *der* „Welt da draußen“, sondern ein andauerndes Hervorbringen *einer* Welt durch den Prozess des Lebens selbst.¹⁶⁵ Informationen würden in ein Erlebnis eingebettet, weil Menschen als Lebewesen Informationen nur erleben könnten und nicht von einem angenommenen objektiven Außen nach innen übertragen, wie in der alltäglichen Idee von „Information“ angenommen. So könnten auch in der kybernetischen Theorie Informationen nur erzeugt werden und nie unabhängig vom Prozess der Erzeugung – z. B. als eine in irgendeinem Sinn objektiv gegebene Einheit – bestehen. Heinz von Foerster beschreibt Information entsprechend als pure Form, die nur in den Augen des Beobachters existiere – sie werde von demjenigen *generiert*, der etwas beobachte. Sie sei kein „Ding“, das „übertragen“ werden könnte.

Luhmann bezieht sich in seiner Systemtheorie explizit auf die kybernetischen Konzepte von Heinz von Foerster und wendet sie an, um zu beschreiben, wie soziale Systeme wie

¹⁶³ Ebd. Übers. S. V.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. 159–160.

¹⁶⁵ Humberto Maturana und Francisco Varela 1990: 7.

z. B. Kunst und Politik Informationen auf je unterschiedliche Art selbstreferenziell erzeugen.¹⁶⁶ Der Rancière'sche Unterschied zwischen dem Sensorischen und dem Sinnlichen, die Einbettung eines sensorischen Signals in eine Erfahrung und Luhmanns Weiterentwicklung der kybernetischen Idee der selbstreferenziellen Erzeugung von Information sind zwei der wesentlichen Punkte, an denen sich Rancières und Luhmanns Gedankenuniversen als Tangenten berühren. Dies soll in der weiteren Analyse beider Theorien klarer zum Ausdruck kommen.

Im *Makrolab* wurde die oben beschriebene Neuaufteilung des Sinnlichen mittels einer – nach wissenschaftlichen Standards – höchst unkonventionellen Erzeugung von Information(en) angestrebt. Peljhans Team sammelte mit „all kinds of sensors“ allerlei Daten aus der Umwelt, und zwar nicht nur, um sie in eine ästhetische Erfahrung einzubetten (z. B. als visuelle oder Klang-Installationen im Rahmen einer Ausstellung), sondern um *neues Wissen* zu produzieren, das einen zivilisatorischen, technologischen, kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Fortschritt mit sich bringen soll.¹⁶⁷ Unsichtbare Daten aus der Umwelt (Signale im gesamten elektromagnetischen Spektrum, atmosphärische Phänomene, Migrationsmuster) werden sichtbar gemacht: Eine zentrale Strategie, der sich Marko Peljan bedient, „besteht in der Schaffung und Entwicklung wahrnehmbarer, haptisch-visueller Oberflächen und Interfaces, die normalerweise nicht wahrnehmbare Datenströme und -strukturen sichtbar machen und z. B. in Form statischer oder dynamischer Karto- oder Topographien visualisieren“¹⁶⁸. Zuvor getrennte Wissens- und Forschungsbereiche wie Akustik, Traumdeutung, Meteorologie oder Kriegsstrategie werden zusammengebracht, und der Künstler selbst macht sich zu einer Figur, die wissenschaftliche Forschung auf eine neue Art betreibt – zum sogenannten „Inventor/Explorer“ oder „Erfinder“ im Kontrast zum „Investor/Exploiter“ oder „Erwerbler“.¹⁶⁹

Im Rancière'schen Sinne bricht Peljan mit zwei Ordnungen: mit derjenigen, die bestimmte Wissensbereiche von anderen trennt, und derjenigen, die entsprechend Kompetente von Unkompetenten unterscheidet. Die Herausforderung der Frage danach, was als Wissen gelte, hat dabei emanzipatorisches Potenzial, da Wissen erstens Wissen

¹⁶⁶ Vgl. Niklas Luhmann 1984.

¹⁶⁷ Vgl. Marko Peljan (o.J.)a.

¹⁶⁸ Inke Arns 2004: 326.

¹⁶⁹ Vgl. Marko Peljan 1997. Auch Inke Arns 2004: 335–337.

über die Gesellschaftsordnung sei und zweitens zugleich Wissen über den eigenen Platz in dieser Ordnung.¹⁷⁰

Die im *Makrolab* geschaffene Neuaufteilung des Sinnlichen ist jedoch, wie auch andere Neustrukturierungen eines hegemonialen Terrains¹⁷¹, nicht in einem Vakuum entstanden, sondern wurde durch die evolutionshistorisch gegebene Auffassung der zeitgenössischen Kunst erst ermöglicht. Dass Peljhans Ansatz jenseits der Erwartungshaltungen gegenüber den Erscheinungsformen der zeitgenössischen Kunst schwebt, aber gerade noch einen Fuß (oder eine Zehenspitze) in den üblichen Kunstpraktiken stehen lässt (z. B. seine Präsentationen im Rahmen der *documenta*), verdankt sich der Tatsache, dass Kunstpraktiken – historisch gesehen: schon längst, seit der Moderne – die Schranke überschritten haben, hinter der prinzipiell alles in die Kunst hineintreten kann. Wo früher bestimmte Praktiken, Techniken, Objekte aus der Kunstsphäre ausgeschlossen und als Kunst undenkbar waren, kann im ästhetischen Regime auch eine Datensammlung durch technologische Geräte als Kunst wahrgenommen werden, wenn sie nur in den passenden Rahmen gestellt wird (z. B. im Kontext einer Ausstellung als Kunstprojekt oder Kunstwerk bezeichnet wird).

Liest man Rancières kulturhistorische Interpretation der Entwicklung der Künste, fügt sich Peljhans Ambition, neue Lebensformen zu erschaffen, in diese kulturhistorische Bedingtheit ein: In dem Moment, in dem es zwischen Gegenständen der Kunst und Alltagsgegenständen keine konsistente Grenze mehr gibt sowie keine Grenzen zwischen Handlungen, die zur Kunst gehören, und Alltagshandlungen, hat Kunst auch keine spezifischen Produzenten und keine privilegierten Rezipienten mehr. Wenn Kunst sich alles aneignen und von jedem praktiziert und rezipiert werden kann, dann wird der klassische Unterschied zwischen „Kunst“ und „Leben“ immer fragiler:

Cette double revocation a nourri l'idée d'un art devenu semblable à la vie [...] l'art appelé à être dans le futur identique à la production des nouvelles formes de vie. « Vie » doit être entendu ici au sens de partage déterminé du sensible plus qu'au sens biologique ou ontologique.¹⁷²

¹⁷⁰ Vgl. Jacques Rancière 2007.

¹⁷¹ Vgl. Chantal Mouffe 2009.

¹⁷² Jacques Rancière 2009b: 161.

Neue Lebensformen könnten also durch die Kunst geformt werden. Dieselbe Überwindung der Grenzen zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Gegenständen und Praktiken gelte dann auch für den Gebrauch von Technik oder neuen Technologien. Die „doppelte Abschaffung“ dieser Grenze habe, so Rancière, auch den Unterschied zwischen dem, was Kunst ist, und dem, was Mechanik, was poetisch sei, was prosaisch, verschwimmen lassen und habe der Mechanik einen Platz in der Kunst eingeräumt. Dies heißt wiederum, dass die neuen Technologien nicht an sich die Macht hätten, Brüche in den Kunstparadigmen zu setzen. Sie könnten, je nachdem, traditionell oder innovativ verwendet werden; sie könnten dem Nachahmungsprinzip, dem Symbolisierungsprinzip oder der Neuaufteilung des Sinnlichen dienen. Letzteres sei es, was uns in der aktuellen Kunst berühre und immer derselben Ordnung angehöre (*est du même ordre*): der Ordnung einer „chevauchement entre plusieurs statuts sensibles possibles“ und zwischen dem, was Kunst und was nicht Kunst sei.

Weiter argumentiert Rancière, dass auch der politische Effekt mit dieser Nichtdeterminiertheit verbunden sei.¹⁷³ Anscheinend hat die letzte Ausgabe einer der größten und wichtigsten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, der *documenta 13*, dieselbe Bestandsaufnahme ergeben. Sie hat gerade auf Nichtdeterminiertheit beruhende Ansätze zusammengebracht. Der Frankfurter Künstler Thomas Bayerle kommentierte, wie die *documenta 13* den Nerv der Zeit getroffen habe: „Sie wollte keine unumstößlichen Antworten geben, sondern bildete die Welt mit all ihren Unsicherheiten gut ab.“¹⁷⁴ Zusätzlich ließe sich aus den Rekordbesucherzahlen darauf schließen, dass genau dieser künstlerische und kuratorische Ansatz viele Rezipienten anspreche.

Wie weiter oben erläutert ist die Verwendung von Technologie in der Kunst an sich kein neues Paradigma – es kommt darauf an, zu welchen Zwecken sie eingesetzt wird. In *Makrolab* wurden neue technologische Entwicklungen zum Zwecke der Datensammlung und Beobachtung verwandt, es wurde aber auch auf andere Nutzungsmöglichkeiten hingewiesen. Ein kreativer Umgang mit der Technologie ergibt sich aus der „künstlerische[n] Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde, die in einer Art retrospektiver, medienarchäologischer Utopie-Schau die Avantgarde auf die in ihr bereits angelegten, jedoch nicht aktualisierten medientechnischen Potenzialitäten hin überprüft“¹⁷⁵.

¹⁷³ Vgl. Jacques Rancière 2009b: 163–164.

¹⁷⁴ Zeit Online, DPAD, DPA 2009.

¹⁷⁵ Inke Arns 2004: 361.

Bei Peljhan ist die historische Referenz mit fast unerschöpflichem Potenzial das Werk von Velimir Chlebnikov. Seine praktische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten moderner Technik reichen jedoch bis in den Anfang der 1990er-Jahre zurück, in die Zeit des Krieges in Ex-Jugoslawien. In Zeiten, in denen sich ein Staat nach dem anderen von Jugoslawien trennte und somit auch „drei Viertel der Kultur“ verschwanden, der Peljhan angehörte, schien sich dem studierten Theater- und Radioregisseur die Idee des Schaukastentheaters von der gesellschaftlichen Realität abzukoppeln. Der kulturelle Wandel brachte Peljhan zum Nachdenken darüber, wie man unter solchen Bedingungen überhaupt Kunst schaffen könne.

Die Idee zu *Makrolab* entstand aus dem Wunsch, eine mobile, im Bereich der Energieversorgung, Kommunikation usw. völlig autonome Bühne zu bauen. Das erste Konzept beinhaltete eine bewegliche, bewaffnete, für den Einsatz in Kriegszonen geeignete Bühne. Diese Konstruktion hätte es ermöglichen müssen, in ein Kriegsfeld einzumarschieren und dort ein Kriegsdrama aufzuführen. Mit der Zeit wurde jedoch klar, dass es sich dabei um ein umfangreiches und komplexes technologisches Projekt handelt: Diese Kunstmaschine hätte Wetter, Krieg, Cyberangriffe usw. überstehen müssen. Ein kleines Team wurde zusammengestellt und eine Zusammenarbeit mit mehreren Unternehmen begonnen, um die Probleme der Wasserzufuhr, Elektrizitätsproduktion und Kommunikationstechnik zu lösen. Schnell waren eine Menge technologischer Lösungen in die Maschine eingebaut, und das Team fand es schade, die Konstruktion allein als Performanceprojekt einzusetzen. Es sollte auch für Wissenschaftler von Interesse sein können. So entstand der Plan, etwas zu bauen, was vorrangig Künstler, aber auch Wissenschaftler nutzen könnten.

Aufbau und Umsetzung der ersten Pläne wurden durch eine Einladung zur *documenta X* ermöglicht.¹⁷⁶ So konnte *Makrolab* anfangen, seine Mission zu erfüllen und das Projekt unter ersten realen Bedingungen (Stationierung auf einem Berg in der Nähe von Kassel) zu testen.

Die Idee einer mobilen Kriegsbühne, die sich in eine autonome Konstruktion für Künstler und Wissenschaftler transformiert, stellte eine Erweiterung der bisher als Kunst und/oder Wissenschaft denkbaren Praktiken dar. Um die Stationierung von *Makrolab* bei der *documenta* umzusetzen, wurde das Projekt weiterentwickelt, und mit der Zeit konvergierten

¹⁷⁶ Vgl. Johannes Birringer 1998

in *Makrolab* mehrere künstlerische Projekte und Forschungsprojekte, vor allem aus der europäischen Medienkunstszene. Die Komplexität des Unternehmens machte es kompliziert, das Projekt zu kommunizieren. Die üblichen Kategorien, Erfahrungswelten und Versinnlichungen wie Skulptur, Installation, Ausstellung usw., aber auch die allgemeinen Vorstellungen von Kunst, Wissenschaft und politischem Aktivismus hätten über Bord geworfen werden müssen, um diese Neuaufteilung des Sinnlichen, die Restrukturierung der Welt und unserer Positionen in ihr in ihrer ganzen Konsequenz erfassen zu können. Auch wenn dies von Anfang an für eine Vielzahl der Rezipienten unmöglich zu sein scheint, verschwindet damit nicht der neue Raum des Denkbaren und des (potenziell) Machbaren, der mit der bloßen Durchführung des Projekts eröffnet wurde.

Rancière verdankt seine Idee der Aufteilung des Sinnlichen wie auch die der Identifizierung von Kunst durch Regime zum Großteil den Foucault'schen Konzepten der *Episteme* und des historischen *Apriori*. Nach Rancière gehe es ihm wie auch Foucault darum, die *Bedingungen der Möglichkeit einer Erfahrung* zu definieren. Der Unterschied zwischen seiner Perspektive und der Foucaults bestehe jedoch darin, dass Rancière empfänglicher sei für das, was ein Regime der Wahrnehmung erlaube, als dafür, was es ausschließe. Ein neues Regime der Wahrnehmung sei erst einmal eine neue Form der Einschließung, die die Wahrnehmung komplizierter mache.¹⁷⁷

Es bleibt eine offene Frage, ob das ästhetische Regime der Künste eine genügend komplexe Wahrnehmung des Projekts *Makrolab* erlaubt. Sollte dies nicht der Fall sein, würde sich vermuten lassen, dass sich durch die Schwierigkeiten, Projekte wie *Makrolab* einzuordnen, langsam eine neue Sensibilität und somit ein neues Regime entwickelt, das die Verflechtungen von bisher getrennten Bereichen der Erfahrung wie Kunst, Wissenschaft, Politik und Technik ermöglicht. Rancière folgend, können wir sagen, dass die politische Dimension in *Makrolab* schon darin enthalten ist, dass es dem Primat der einen oder anderen Disziplin bezüglich bestimmter Fragen widerspricht:

Pour comprendre ce qui est en jeu dans l'émancipation il fallait briser le partage des disciplines. Cette exigence épistémologique est aussi une exigence politique. Poser la pensée comme quelque chose qui dénie les séparations entre argumentation philosophique, explication historique ou énoncé littéraire, c'est aussi la définir comme puissance partagée par n'importe qui.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Vgl. Jacques Rancière 2009b: 165.

¹⁷⁸ Ebd. 167–168.

5.1.2. System/Umwelt-Differenz

Wie sich bestimmte Erfahrungen von anderen unterscheiden oder – eher evolutionshistorisch gedacht – wie es dazu kommt, dass sich bestimmte Erlebnisbereiche von anderen abtrennen, lässt sich durch Luhmanns Idee der System/Umwelt-Differenz genauer untersuchen.

Makrolab ist aus systemtheoretischer Sicht in allen seinen Erscheinungen ein Kunstwerk, das trotz seiner technologischen, politischen und wissenschaftlichen Referenzen als Ganzes am Ende doch nur dem Kunstsystem zugeschrieben werden kann und keinem anderem wie z. B. dem Wissenschafts- oder dem politischen System. Dass ein Kunstwerk aber überhaupt als Kunstwerk wahrgenommen werden kann, ist nur dadurch möglich, dass es so etwas wie ein Kunstsystem gibt, das Kunstwerke von allen anderen Objekten oder Ereignissen unterscheidet. Wie aber ist dieses „Kunstsystem“ *als System im Unterschied zu seiner Umwelt* zu verstehen?

Laut Luhmann differenzieren sich in der modernen Gesellschaft verschiedene Funktionssysteme aus, z. B. Wirtschaft, Politik, Recht, Wissenschaft, Religion, Erziehung oder Kunst. Die Gesellschaft sei das soziale System, das alle anderen sozialen Systeme in sich einschlieÙe. Als solches beruhe die Gesellschaft auf einer zentralen Operation – auf Kommunikation. Gesellschaft bestehe aus Kommunikation, und nur durch Kommunikation komme sie zustande und setze sich durch sie fort.¹⁷⁹ Der Gegenstand einer systemtheoretischen Untersuchung sei nicht das System, sondern das Verhältnis von System und Umwelt:

Der Begriff der Umwelt darf nicht als eine Art Restkategorie mißverstanden werden. Vielmehr ist das Umweltverhältnis *konstitutiv* für Systembildung. Es hat nicht nur „akzidentelle“ Bedeutung, gemessen am „Wesen“ des Systems. Auch ist die Umwelt nicht für die „Erhaltung“ des Systems, für Nachschub von Energie und Information bedeutsam [...]. Für die Theorie selbstreferentieller Systeme ist die Umwelt vielmehr Voraussetzung der Identität des Systems, weil Identität nur durch Differenz möglich ist.¹⁸⁰

Das System produziere seine Differenz zur Umwelt, indem es sich aus der Umwelt herausnehme, und sei insofern selbstreferenziell. Die Differenz sei also

¹⁷⁹ Vgl. Niklas Luhmann 1984.

¹⁸⁰ Ebd. 242.

[...] keine ontologische. Sie zerschneidet *nicht* [Markierung, S. V.] die Gesamtheit in zwei Teile. Ihr entweder/oder ist kein absolutes, es gilt vielmehr nur systemrelativ, aber gleichwohl objektiv. Es ist Korrelat der Operation Beobachtung, die diese Distinktion (wie auch andere) in die Realität einführt. [...] Beobachten ist nichts weiter als das Handhaben einer Distinktion, wie zum Beispiel System und Umwelt. Es ist keine schon auf Erkenntnisgewinn spezialisierte Operation, es ist keine Analyse. In diesem Sinne verfügen alle Systeme, von denen wir zu handeln haben, über Fähigkeit zur Selbstbeobachtung.¹⁸¹

Das Kunstsystem könne sich selber als Kunstsystem wahrnehmen, das sich von allem anderem unterscheide. Die Operation der Beobachtung könne als *Einheit der Differenz* von *Beobachtendem* und *Beobachtetem* verstanden werden. Die Operation der Beobachtung vollziehe sich als Kommunikation. Die Gesellschaft, soziale Systeme und damit auch das Kunstsystem bestünden nicht aus Menschen, sondern aus Kommunikation; sie seien kommunikative Operationen, die sich gegenseitig anstießen. Wir können auch das Projekt *Makrolab* im Rahmen kommunikativer Operationen, die sich gegenseitig anstoßen, analysieren; und primär im Rahmen von kommunikativen Operationen des Kunstsystems.

Wenn Gesellschaft Kommunikation ist und „Kunst eine bestimmte Art von Kommunikation sei, die [...] Wahrnehmung in Anspruch nimmt“¹⁸², wie kann Kommunikation im Luhmann’schen Sinne genauer erläutert werden? Oder: Kommunikation bezogen auf das Projekt *Makrolab*? Dafür müssen wir mehrere Theorie- und Konzeptebenen reflektieren, um danach konkret das Projekt *Makrolab* durch sie denken zu können.

„Kommunikation ist Prozessieren von Selektion.“¹⁸³ Was aber ist hier Selektion? Wie kommt es überhaupt zur Selektion? „Selektion ist ein subjektloser Vorgang, eine Operation, die durch Etablierung der Differenz ausgelöst wird.“¹⁸⁴ Dabei sollte nicht vergessen werden, dass die Etablierung von Differenz noch nichts „an sich“ definiert – es definiert nichts anderes, als dass es eine Differenz gibt. „Differenz determiniert nicht was, wohl aber daß seligiert werden muß.“¹⁸⁵

¹⁸¹ Ebd. 242.

¹⁸² Niklas Luhmann 1995a: 26.

¹⁸³ Niklas Luhmann 1984: 194.

¹⁸⁴ Ebd. 57.

¹⁸⁵ Ebd. 56.

Wenn Differenz festlegt, dass selektiert werden muss, dann bleibt die Frage offen, *was* selektiert *wird* – ein Problem, das als Katalysator des sozialen Lebens wirkt.¹⁸⁶ Bei Luhmann heißt dieses Problem *doppelte Kontingenz*, und sie bringt Kommunikation überhaupt erst ins Laufen. Etwas wird selektiert, „was weder notwendig noch unmöglich ist; was also so, wie es ist, sein kann, aber auch anders möglich ist“¹⁸⁷. Kontingenz:

bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; [sie] bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. [Sie] setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen möglich ist.¹⁸⁸

Mit *kontingent* wird in der Theorie der Hegemonie auch der Zustand beschrieben, auf den sich kritische Interventionen in bestehende Gesellschaftsordnungen berufen. *Kontingenz* hat in der hegemonischen Theorie und in der Systemtheorie dieselbe Bedeutung. Durch sie wird in beiden Theorien die Möglichkeit des Widerspruchs und die Formfreiheit der künstlerischen Praktiken erklärt. Luhmann beschreibt jedoch im Vergleich zur politischen Theorie durch das Problem der doppelten Kontingenz eine viel mikroskopischer gedachte Situation: Das Problem ergibt sich, wenn *alter* und *ego* aufeinandertreffen:

Man möchte zwar „kommunizieren“ im Sinne von: Gemeinsamkeit herstellen, findet sich zugleich aber als Individuum vor, das nicht im Anderen wahrnehmen oder denken kann und selbst auch keine Operationen produzieren kann, die nicht als eigene, sondern als die eines Anderen erkennbar wären.¹⁸⁹

Wie ist dann Kommunikation überhaupt möglich? Um diese Frage zu beantworten, ist es wichtig zu klären, dass es

solche Reinzustände doppelter Kontingenz nie gibt und auch nie gegeben hat. Nie treffen Personen ohne jede Voraussetzung, ohne irgendwelche Erwartungen aufeinander. [...] Aber dieser Einwand bestätigt nur, daß die Gesellschaft ein autopoietisches System ist, das sich selbst bei seiner Reproduktion voraussetzen muß.¹⁹⁰

Diese Situation möchte ich mit einem einfachen Beispiel zwischenmenschlicher Interaktion veranschaulichen. Nehmen wir an, es treffen sich A und B. A sitzt auf einem Stuhl vor einer leeren Bühne, B kommt auf die Bühne. A klatscht, B verbeugt sich. Als A zu

¹⁸⁶ Vgl. ebd. 152,

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Niklas Luhmann 1995a: 25,

¹⁹⁰ Niklas Luhmann 1984: 186,

klatschen aufhört, fängt B mit einem Monolog an, der nach 15 Minuten endet. A hört die ganze Zeit still zu. Als der Monolog endet, klatscht er. B verbeugt sich und geht von der Bühne. Danach steht A auf und geht.

In einer Welt ohne Geschichte und ohne Gesellschaft würden sich A und B treffen und von Moment zu Moment nicht wissen, wie sie auf die Handlungen des Anderen reagieren sollen. Es wäre unklar, wer A für B ist, was sein Körper ist; kein Geschlecht, keine Statusmerkmale, kein Gefühl wäre erkennbar. Genauso wenig wäre klar, was es bedeutet, dass B auf einem höher gebauten Holzboden steht, und was daraus folgt oder folgen könnte. Dies wäre für A wie für B ein Zustand ständiger Ungewissheit: Zustände, die auch anders hätten sein können und aus denen sich nichts, gar nichts schließen ließe; ein Zustand doppelter Kontingenz in seiner reinen Form, den es, wie Luhmann schreibt, jedoch nie gibt.

Stattdessen werden sich A und B im Kontext „Kunst“ – hier im Kontext einer „Theateraufführung“ – vorfinden. A sitzt auf einem Stuhl vor der Bühne; er erwartet, dass B auf die Bühne kommt, dass er für A spielt, dass es etwas länger dauern wird und dass er irgendwann wieder nach Hause geht. B erwartet, dass A schon da ist, dass er klatscht, wenn B auf die Bühne kommt, dass A zuhört und mehr oder weniger ruhig auf seinem Stuhl sitzen bleibt, und auch, dass A klatscht, wenn sich B verbeugt. Genauso erwartet er, dass er selbst später nach Hause gehen kann.

Man kann sich fragen, wieso es nur einen Zuschauer gibt, wieso das „Stück“ nur 15 Minuten dauert – aber das können alles gewollte Abweichungen von der Norm sein, kalkulierte Widersprüche gegen das System, die nicht zahlreich genug sind, A oder B daran zu hindern, ihre Interaktion durch Referenzen zu steuern und sie einem „Theaterereignis“, einer „Kunsterfahrung“ zuzuordnen. Erwartungen, Normen, Rollen, Zuschreibungen und Voraussetzungen bleiben für die Beteiligten erhalten, weil sie durch die Positionierung des Geschehens in einen Rahmen künstlerischer Praxis oder Erfahrung ihre Handlungen durch Unmengen auch anders möglicher Handlungen hindurch steuern. Denn dass es so etwas wie ein „Theaterereignis“ in dieser Form gibt, dass jemand auf eine Bühne kommt, einen Monolog für jemand anderen spielt, der eine bestimmte Dauer hat, in einem bestimmten Raum stattfindet, dass sich derjenige, der auf der Bühne steht, verbeugt und dass der Sitzende schließlich klatscht, ist Ergebnis einer langen Entwicklung gesellschaftlicher Kommunikationen, die irgendwann zur einer Ausdifferenzierung solch einer Kommunikation geführt hat, die wir heute unter „Kunstsystem“ subsumieren, und zu einer

Ausdifferenzierung der sogenannten darstellenden Künste innerhalb dieses Kunstsystems. Das Kunstsystem reproduziert sich in der Folge selbst, weil bei den ausgeprägten Kunstkommunikationen nur noch begrenzte Abweichungen möglich sind (dies gilt übrigens auch für alle anderen Systeme):

Dadurch, daß im Kommunikationsverlauf Selektionen an Selektionen anschließen, verdichtet sich ein Bereich des Annehmbaren und Zumutbaren [...] Die abgearbeitete doppelte Kontingenz wirkt dann als Kommunikationserleichterung und Kommunikationsbarriere zugleich [...] Man kann die Grenzen immer noch verschieben, den Zumutbarkeitsbereich ausweiten oder einschränken; aber dies, nachdem das System einmal eine Geschichte hat, nur noch punktuell, nur noch für bestimmte Themen, nur noch ausnahmsweise.¹⁹¹

So hat es die Theatergeschichte nicht annehmbar gemacht, dass, während B seinen Monolog hält, A mittendrin aufsteht und plötzlich über seine persönlichen Probleme zu sprechen beginnt (dies wäre in einer anderen Situation, z. B. einer Therapiesitzung, hingegen erwünscht). Genauso ist es nicht zumutbar, dass B ... Hier entsteht das Problem, dass in der zeitgenössischen Kunst für B (den Künstler) prinzipiell alles zumutbar ist, denn theoretisch kann alles Kunst sein, und so wird A auch im Falle großer Überraschung oder Enttäuschung die Handlungen von B noch immer dem Kunstsystem zuschreiben. Dies ist jedoch kein Problem, denn in der zeitgenössischen Kunst erwartet man immer schon, dass man alles erwarten kann, wenn nur der Rahmen gegeben ist (seit Duchamp kann auch ein Pissoir als Kunstwerk ausgestellt werden, seit Cage die Stille als Musik aufgeführt usw.). Die Möglichkeit eines Zustands kompletter Ungewissheit auf der Seite des Zuschauers ist damit ausgeschlossen.

Wenn wir uns das Beispiel des Treffens von A und B ansehen, werden die Kommunikationen im Luhmann'schen Sinne nicht den Individuen, nicht A oder B zugeordnet, sondern dem Kunstsystem. Weil sich beide im Kontext eines Kunstereignisses befinden, weiß A, warum B auf einem Podest steht und was daher zu erwarten ist. Genauso weiß B, was vom sitzenden A zu erwarten ist und was A von ihm, B, erwartet. Mit der Zuordnung dieser Kommunikationen zum Kunstsystem wird für die Kommunikation Relevantes von dafür Nicht-Relevantem unterschieden. Wenn A beispielsweise zu klatschen aufhört, weiß B, dass er anfangen muss zu spielen. Ob A dabei aber ein orangefarbenes oder blau kariertes Hemd trägt, ist für B irrelevant. Durch die Evolution der gesellschaftlichen Kommunikationen in unterschiedlichsten Situationen wird die Trennung von relevanten

¹⁹¹ Ebd. 178.

und irrelevanten Ereignissen oder Zuständen in einer Situation in der Regel quasi automatisch, unbewusst vollzogen. Dies hat weitreichende Konsequenzen:

Unter der katalytischen Einwirkung des Problems der doppelten Kontingenz und der dadurch in Gang gebrachten Selektion entstehen ganz andere Grenzen. Sie trennen und verbinden nicht die Individuen, sondern sie konstituieren den Eigenbereich des Sozialen Systems im Verhältnis zu dem, was dann Umwelt wird.¹⁹²

Die Systemgeschichte, ihre Ausdifferenzierung von der Umwelt, von dem, was nicht zum System gehört, beginnt dort, wo seit der „Stunde null“ Zufälle inkorporiert werden und in Erwartungen und Fakten kondensieren:

Solange ego noch handeln kann, ohne zu wissen, wie alter handeln wird, und umgekehrt, ist das System zu wenig bestimmt und dadurch blockiert. Das heißt aber für Sinnsysteme zugleich: hochsensibel zu sein für nahezu beliebige Bestimmungen. [...] Damit beginnt die Systemgeschichte, die das Kontingenzproblem mitnimmt und rekonstruiert. Mehr und mehr geht es daraufhin dann im System um Auseinandersetzung mit einer selbstgeschaffenen Realität: um Umgang mit Fakten und Erwartungen, an deren Erzeugung man selbst beteiligt war [...] die doppelte Kontingenz ist dann nicht mehr in ihrer ursprünglichen, zirkelhaften Unbestimmtheit gegeben. Ihre Selbstreferenz hat [...] Zufall inkorporiert, ist dadurch gewachsen [...].¹⁹³

Um die gleichzeitige Freiheit und Begrenztheit der Kunstkommunikation oder des Kunstsystems zu begreifen, sei auf Luhmanns Behauptung verwiesen, dass ein Soziales System seine Sinn Grenzen mehr oder weniger durchlässig definieren könne, dann aber „intern Selektionsregeln festlegen“ müsse, „mit deren Hilfe Themen akzeptiert oder verworfen werden können“¹⁹⁴. Durch Voraussetzungen oder Erwartungen verfestigen sich Prozesse wie auch Strukturen, in denen bestimmte Themen und Beiträge anderen gegenüber bevorzugt werden. Hohe Sensibilität für beliebige Bestimmungen im Problem der doppelten Kontingenz schleust sich mit der Zeit in eingefahrene Wege und Strukturen ein, die Anregbarkeit durch Zufälle reduziert sich nach und nach: „Das System verliert Offenheit für Beliebiges und gewinnt Sensibilität für Bestimmtes. Dadurch differenzieren sich Umwelt und System“.¹⁹⁵ Das System gewinne, so Luhmann, dadurch, dass sich seine eigene Selektionsgeschichte einspiele, eine Umwelt, in der vieles möglich, aber nur wenig für das System relevant sei. Dies gelte für Politik, für Wissenschaft und Kunst, und zwar nicht nur für politische Entscheidungen, für Forschen, für die Herstellung von

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd. 183.

¹⁹⁴ Ebd. 178.

¹⁹⁵ Ebd. 185.

Kunstwerken, sondern auch für die Beobachter politischer Entscheidungen, von Forschungsergebnissen oder Kunstwerken. Was in jedem Moment möglich und relevant sei, werde tatsächlich von Moment zu Moment, punktuell selektiert:

Psychische und soziale Systeme bilden ihre operativen Elemente in der Form von extrem kurzzeitigen Ereignissen (Wahrnehmungen, Gedanken, Kommunikationen), die, sobald sie vorkommen, schon wieder verschwinden. Auch das Herstellen und Betrachten von Kunstwerken ist nur als ein Verlauf von Ereignissequenzen möglich. Aber wie? Im Verlauf des Herstellens oder Betrachtens muß man von einer Operation zur nächsten, also zu einer anderen kommen.¹⁹⁶

Wie man in diesem Verlauf des Herstellens oder Betrachten von einer Operation zur nächsten komme, bedürfe der Erzeugung von Kondensaten, die als dieselben Einheiten in unterschiedlichen Situationen zu erkennen seien:

Einerseits müssen Identifikationen erzeugt werden, die es ermöglichen, in verschiedenen Situationen Dasselbe zu beobachten, so dass Wiederholungen und rekursive Vor- und Rückgriffe möglich werden. Sinn muß zu mehrfach verwendbaren Formen kondensiert werden. Andererseits müssen solche Kondensate in immer neue Situationen eingepaßt und, wenn dies gelingt, dadurch bestätigt werden. Das reichert sie mit Möglichkeiten an. Das Resultat ist dann in der Form von Definitionen nicht mehr zu fixieren, nicht zugänglich zu machen. Seine Verwendung setzt Verwendungserfahrungen im selben System, setzt „implizites Wissen“ voraus.¹⁹⁷

Dieses „implizite Wissen“ können wir auch als Orientierungshilfe, Reaktionsanstoß, Sinngebung beschreiben oder – systemtheoretisch – als Reduktion von Komplexität. Und was für die Gesellschaft als alle Systeme umfassendes System gelte, gelte auch für das Kunstsystem:

Wie immer komplex ihre Sprachmöglichkeiten und wie immer feinsinnig ihre Themenstruktur: die Gesellschaft kann nie Kommunikation über alles ermöglichen, was in ihrer Umwelt auf all diesen Ebenen der Systembildung in allen Systemen vorkommt. Sie muß deshalb, wie jedes System, in der Lage sein, eigene Komplexitätsunterlegenheit durch überlegene Ordnung auszugleichen.¹⁹⁸

Die Hervorbringung oder das Erzeugen einer Einheit oder Identität, die sich aus den eigenen Produkten reproduziert, kann bei *Makrolab* auf zwei verschiedenen Ebenen beobachtet werden. Erstens können wir beobachten, wie sich *Makrolab* in (selbst produzierter) Differenz zu seiner Umwelt produziert und reproduziert. Und zweitens

¹⁹⁶ Niklas Luhmann 1995a: 252.

¹⁹⁷ Ebd. 253.

¹⁹⁸ Niklas Luhmann 1984: 249.

können wir beobachten, wie sich in der Kommunikation durch das Kunstwerk *Makrolab* das Kunstsystem selbst reproduziert. Beide Ausdifferenzierungen einer Einheit aus seiner Umwelt – Ausdifferenzierung des *Makrolabs* aus seiner Umgebung und Ausdifferenzierung des Kunstsystems aus dem „unmarkierten Rest der Welt“ – werde ich im Rahmen der oben erwähnten Funktion der Komplexitätsreduktion der System/Umwelt-Differenz beschreiben.

Die enorme Komplexität einer globalisierten Weltgesellschaft wird auch im Projekt *Makrolab* mit Ordnung kompensiert, z. B. die Auffassung der Umwelt als aufgeteilt in drei globale dynamische Systeme: Telekommunikation, Wettersysteme und Migration. Das ist das Visier, das im *Makrolab* anfänglich aufgesetzt wird, um die Umwelt zu beobachten. Die Aufteilungen sind kontingent – sie hätten auch anders vorgenommen werden können, aber es sind genau diese Aufteilungen, diese Beobachtungen der Umwelt, die *Makrolab* zu dem machte, was es war und was aus ihm geworden ist. Die dreiteilige Beobachtung der Umwelt hat auch den Sinn von *Makrolab* definiert und damit die Richtung der weiteren Entwicklung: eine Gleichung zu finden, die die Relationen zwischen diesen drei komplexen dynamischen Systemen beschreiben könnte. Würde sich dieses Beobachten an anderen Differenzen in der Umwelt orientieren – z. B. an tektonischen Bewegungen, Planeten und Krankheitserscheinungen –, fielen die Form, der Inhalt und die Entwicklung von *Makrolab* gänzlich anders aus.

Die Zuordnung des Projekts *Makrolab* zum Kunstsystem hat zweierlei Gründe. Schon in der Konzipierungsphase ist *Makrolab* aus der Frage entstanden, wie sich im gegebenen gesellschaftlichen Kontext (dem Zerfall Jugoslawiens, dem Krieg) Kunst machen lasse – was wir als Fragestellung und Strategievorbereitung des entstehenden Projekts einer mobilen Theaterbühne keinem anderen System unterstellen können. Genauso beruft sich Peljhan bei der Entwicklung von *Makrolab*, wie bereits erwähnt, auf Ideen des russischen Avantgarde-Künstlers Velimir Chlebnikov – ein eindeutiger Rückgriff auf Operationen in der Geschichte des Kunstsystems. Dazu knüpft Peljhan an das zeitgenössische Geschehen in der Medienkunst an – eine weitere Referenz auf das Kunstsystem. An diesem Punkt hätte sich *Makrolab* trotz der zahlreichen künstlerischen Referenzen wegen seiner starken technologischen und politischen Komponenten – wenn auch nicht ohne Vorbehalte – noch an die Kommunikationen in anderen Systemen anschließen können, wäre es mit einer

angemessenen institutionellen Unterstützung als wissenschaftliches Projekt oder als politisches Projekt weiterbetrieben worden. Das war aber nicht der Fall.

Der entscheidende Punkt, an dem *Makrolab* eindeutig als Kunstkommunikation im Kunstsystem auftrat, war die Teilnahme an der *documenta X*. Gewiss können an einem Ereignis wie der *documenta* auch andere, z. B. wissenschaftliche Kommunikationen in Form von Vorträgen usw. stattfinden, entscheidend für *Makrolab* war jedoch, dass sich das Projekt für die *documenta* (auf die Ausstellungsbedingungen hin) unter den Begrenzungen und Freiheiten der Durchführung eines Kunstprojekts entwickeln konnte – das heißt, in Form und Inhalt viel freier, als wenn es ein Forschungsprojekt oder ein politisches Projekt wäre. Immerhin wurden die Begrenzungen des „freien“ Kunstkontexts daraus ersichtlich, dass *Makrolab* für die Präsentation in Form einer Ausstellung, „Zur-Schau-Stellung“, ziemlich ungeeignet war. *Makrolab* scheiterte im Rahmen einer Kunstaussstellung an seiner Wirkungsambition dort, wo es versuchte, mehr als ein ausgestelltes Kunstwerk zu sein (dazu siehe hier S.105)

Unabhängig davon, inwiefern die Kommunikation durch *Makrolab* im Rahmen einer Ausstellung gelungen ist und verstanden wurde, hatte Peljhan für *Makrolab* ein übergeordnetes Ziel gesetzt: ein holistisches Verständnis für das Funktionieren unseres Planeten zu entwickeln, neues Wissen über komplexe Zusammenhänge in der Umwelt zu produzieren und daraus evolutionäre Strategien zu entwickeln, die uns als Zivilisation ein mit der Umwelt harmonisches, nicht destruktives Leben ermöglichen würden. Auch dieses Anliegen lässt sich aus systemtheoretischer Sicht nicht verwirklichen. Der systemtheoretische Vorbehalt ihm gegenüber hat weniger mit der Idee der Erbsünde oder mit Zweifel an Kunst, Politik und Wissenschaft zu tun, sondern vielmehr mit den notwendigerweise bloß partiellen Perspektiven, die jede Beobachtung der Welt anbietet: „Kein Funktionssystem kann in sich die Gesellschaft reflektieren, weil dies die Mitberücksichtigung der Operationsbeschränkungen aller anderen Funktionssysteme in jedem einzelnen erfordern würde.“¹⁹⁹ Deren Stärke bestehe aber gerade darin, nicht ständig an das Allgemeine denken zu müssen. Damit verliert die Idee einer gesellschaftlichen Gesamtrationalität ihren Ort: sie wird „im wortgenauen Sinne eine Utopie“²⁰⁰.

Dass Peljhan gerade auf den utopischen Ideen vom Velimir Chlebnikov aufbaut, ist dann auch keine Überraschung mehr. Die systemtheoretische These, dass die Verwirklichung

¹⁹⁹ Niklas Luhmann 1998: 186.

²⁰⁰ Ebd.

einer Utopie unmöglich sei, ist kein pessimistischer Rückschluss. Die zwangsweise partiellen Perspektiven, die eine gesellschaftliche Gesamtrationalität unmöglich machen, sind die Bedingungen der Beobachtung selbst. Sehen ist nicht sehen: Es sind die spezifischen Einschränkungen, Ausblendungen, Auslassungen, die das Beobachten überhaupt möglich machen. Ohne Einschränkung wäre kein Beobachten, ohne Beobachten keine Handlung möglich, nur die absolute Ununterschiedenheit von allem und jedem.

5.2. Erste Beobachtung/Aisthesis 1

Als Menschen erleben/versinnlichen wir sensorische Daten, und zwar so, dass sie für uns Sinn ergeben. Dass etwas einen Sinn ergibt, ist nur möglich, wenn der Sinn in Beziehung zu anderen Sinnen (die aus anderen Versinnlichungen der sensorischen Daten entstehen) gebracht werden kann. Sinn ist also relational, er stützt sich auf andere Gegebenheiten. Diese Gegebenheiten werden bei Rancière „Aufteilungen des Sinnlichen“ genannt. Es sind also bestimmte Aufteilungen des Sinnlichen, die die Welt, wie wir sie sehen und denken können, auf eine bestimmte Art und Weise vorstrukturieren, Orte und Zeiten so oder anders distribuieren. Worum es Rancière geht, ist, warum und wie eine gewisse Aufteilung des Sinnlichen als eine bestimmte Deutung der Welt herausgefordert werden kann. Das Warum gilt der Emanzipation, also der Durchsetzung des Prinzips der Gleichheit: einerseits der Gleichheit aller Menschen auf der Ebene der Politik und andererseits der Gleichheit aller Erfahrungen auf der Ebene der Kunst. Wie angedeutet, geht es hierbei um zwei Seiten derselben Medaille, um die Ästhetik der Politik und um die Politik der Ästhetik: Immer werden in einer gewissen Aufteilung bestimmte Menschen benachteiligt oder ausgeschlossen, immer werden neue Forderungen nach Gleichheit gestellt. Die Rollen müssen redefiniert werden; und wie in einem Dominoeffekt wird das Sinnliche neu aufgeteilt, die Welt wird neu gedeutet. Aus der anderen Richtung – also aus derjenigen der Kunst seit dem ästhetischen Regime – wird diese neue Aufteilung des Sinnlichen ständig praktiziert, es werden in den ästhetischen Operationen immer wieder neue, bisher unsichtbare und undenkbbare Erfahrungen, Identitäten, Verknüpfungen kreiert. Damit wird zugleich die sonst bestehende und funktionierende Ordnung – die gegebene Distribution der Rollen, Orte und Zeiten – infrage gestellt. Dies wird sozusagen zur Plattform für ein

neues Selbstverständnis und damit auch für die Entstehung neuer politischer Subjekte.²⁰¹ Rancières Fokus liegt dabei auf den Möglichkeiten des Wandels, des Übergangs von einer Ordnung zu einer anderen. Vor allem interessiert ihn, welche neuen Freiheiten, neuen möglichen Verknüpfungen, welche neuen möglichen Erfahrungen eine neue Aufteilung des Sinnlichen mit sich bringt.

Wenn Rancières Fokus auf dem Wandel einer Ordnung in eine andere liegt, konzentriert sich Luhmann auf einen anderen Aspekt von gesellschaftlicher Ordnung, nämlich auf die Frage, wie Ordnung überhaupt möglich ist, wie sie entsteht und wie sie sich erhält. Dies ist nach meiner Ansicht ein wichtiger Punkt, an dem viele Kritiker scheitern müssen, wenn sie Luhmann als politisch konservativen Denker bezeichnen, der keinen Raum für den Wandel einer gegebenen Situation lasse. Erstens entstehen Systeme gerade deswegen, weil die (wahrgenommene) Realität sonst unter ständiger Ereignishaftigkeit der Welt – also unter ständigem Wandel – leiden müsste. Systeme oder gesellschaftliche Ordnung (und Luhmann geht davon aus, dass es sie empirisch gibt), gibt es gerade deswegen, weil es eine ständige Ereignishaftigkeit der Welt gibt. Wo nichts und niemand unterschieden würde, keine Richtung, keine Zeit, kein Sinn bestünde, wäre keine Stabilität, keine Ordnung möglich. Systeme entstehen und bestehen deswegen, weil sie die Komplexität des ständigen Wandels reduzieren können, indem sie eine System/Umwelt-Differenz etablieren. Sie verknüpfen ihre Elemente auf eine bestimmte Art und Weise und schließen gleichzeitig alle anderen möglichen Relationierungen/Verknüpfungen aus. Zweitens erlischt bei Luhmann die Möglichkeit einer heldenhaften Tat oder einer Einzelkommunikation, die ein gesellschaftliches System – eine gesellschaftliche Ordnung – würde zerbrechen lassen können, und zwar deswegen, weil er Menschen als Umwelt der Gesellschaft sieht. Diese ungewöhnliche Auffassung des Menschen als Umwelt der Gesellschaft fordert auf jeden Fall eine „neue Aufteilung des Sinnlichen“, ein radikal anderes Verständnis von der Beziehung zwischen Mensch und Gesellschaft. Menschen sind gewissermaßen nur Träger von bereits bestehenden Kommunikationsschleifen. Dazu kommt noch, dass die moderne Gesellschaft aus relativ geschlossenen Systemen besteht und dass sich zu jedem Zeitpunkt gleichzeitig zu einer Kommunikation an anderem Ort unzählige andere Kommunikationen

²⁰¹ Die Grundlage der Emanzipation, die die künstlerischen Praktiken des ästhetischen Regimes herbeiführen, ist weder platt, noch hat sie eine bestimmte Form: Es wird immer mit der möglichen Mehrdeutigkeit vom etwas anscheinend Eindeutigem gespielt, es werden immer Verformungen einer gegebenen Form geschaffen. Oder mit Rancières Worten: „L’art existe comme monde à part depuis n’importe quoi peut y entrer.“ Jacques Ranciere 2011b: 10.

ereignen. Sie sind miteinander in komplexen Verhältnissen von Abhängigkeiten und Unabhängigkeiten verknüpft und definieren auch den Rahmen der weiteren möglichen Kommunikationen, das heißt ihrer (Nicht-)Anschließbarkeit an das bereits Gegebene. Modifizierungen der gesellschaftlichen Systeme/dieser oder jener Ordnung sind möglich, sie lassen sich aber nicht wollen, nicht planen, nicht von einzelnen Menschen (oder Menschengruppen) als ein Kausalplan durchführen. Veränderungen und Wandel sind nicht kalkulierbar, sondern ereignen sich in Krisenzeiten, die eine neue Selbstbeschreibung eines Systems und eine neue Relationierung/Verknüpfung der Elemente erfordern.

Diese Beschreibung kränkt jede Vorstellung vom revolutionären Subjekt, das den gesamtgesellschaftlichen Flow der Dinge steuern könne. Eine gewisse Aufteilung des Sinnlichen bedeutet nämlich gleichzeitig, dessen einzelne Elemente gewissermaßen zu verknüpfen, seine Beziehungen festzulegen und damit auch die Ursachen und Wirkungen zu verknüpfen (concatenation: engl. für „Verknüpfung“). In der Gesellschaft befinden wir uns schon immer in den bereits gegebenen Aufteilungen des Sinnlichen, wo es klar ist, was auf etwas folgt. Dabei handelt es sich hier gewiss nicht um einen Determinismus, da das Darauffolgende nicht punktuell, singulär, sondern als Richtung gegeben ist. Luhmann erklärt diese Logik von Kommunikation und darauf folgender Kommunikation, von Handlung und darauf folgender Handlung auf dem Grund der Notwendigkeit, Komplexität zu reduzieren. Unterscheidet sich einmal ein System von seiner Umwelt, stellt sich die Frage, wie es mit der Komplexität seiner Umwelt umgeht: „Jedes System hat sich gegen die überwältigende Komplexität seiner Umwelt zu behaupten.“²⁰² Wäre ein System genauso komplex wie seine Umwelt, wäre es kein System mehr. Komplexitätsreduktion, größere Ordnung gegenüber der Umwelt und Einschränkung der Möglichkeiten sind Funktionen eines Systems. Wie aber werden Möglichkeiten eingeschränkt, wie wird Komplexität reduziert? Eine Antwort lautet: durch die Anwendung eines binären Codes.

²⁰² Niklas Luhmann 1984: 250.

5.3. Binäre Codierung // Regime der Kunst

5.3.1. Binäre Codierung

Mit dem Konzept der binären Codierung erklärt Luhmann, „wie ein System Grenzen produziert, indem es eigene Kommunikation von allen anderen Dingen unterscheidet, unterscheiden lernt“²⁰³. Es gibt uns ein Antwort auf die Frage, wie sich Operationen – sprich Kommunikationen – dem System zuordnen lassen, und auf die Frage, wieso bestimmte Operationen zu einem System gehören und nicht zu einem anderem System.²⁰⁴

Im *Makrolab* wird der Versuch unternommen, Kunstkommunikationen mit wissenschaftlichen Kommunikationen, aber auch – wie oben beschrieben – mit politischen Kommunikationen zu integrieren. Um die Schwierigkeiten (oder die schiere Unmöglichkeit) eines solchen Unterfangens zu schildern, werde ich Selektionsprozesse in zwei unterschiedlichen Systemen beschrieben. Anhand zweier konkreter Situationen soll deutlicher werden, wie der Prozess von Selektionen, wenn er von dem einem oder von einem anderen systemspezifischen binären Code geleitet werden, funktioniert.

Jedes System produziert (und nicht „prozessiert“!) Information mit seinem eigenen binären Code.²⁰⁵ Zum Beispiel produziert Wissenschaft Information unter Anwendung des Codes wahr/unwahr.²⁰⁶ Mit welchem Code Kunst Information produziert und ob Kunst überhaupt codierbar ist, bleibt bei Luhmann eine ungelöste Frage,²⁰⁷ wir schließen uns aber beim folgenden Beispiel Lehmanns Vorschlag an, dass es sich bei Kunst um den Code Kunst/Nicht-Kunst handelt.²⁰⁸

Stellen wir uns vor, Sie hätten mit der Arbeit an einem Kunstprojekt begonnen. Vielleicht hätten Sie eine Idee, die Sie weiterverfolgen wollten, vielleicht hätten Sie aber auch schon eine klare Vorstellung, die nur noch in eine Form gebracht werden müsste. In beiden Fällen würden Sie mit einem Entwurf anfangen und ihn immer weiter bearbeiten, bis das

²⁰³ Niklas Luhmann 2005: 55.

²⁰⁴ Ebd. 263.

²⁰⁵ Vgl. Niklas Luhmann 1984

²⁰⁶ Vgl. Niklas Luhmann 1990

²⁰⁷ Vgl. Niklas Luhmann 1981, 1995a

²⁰⁸ Vgl. Harry Lehmann 2006

Kunstwerk fertig wäre.²⁰⁹ In diesem Prozess werden Sie Selektionen vornehmen, bestimmte Elemente beibehalten, andere verwerfen. Aber wie treffen Sie Ihre Selektionen in einem konkreten Schaffensprozess? In Bezug auf worauf?

Nehmen wir an, Sie befänden sich mitten in der Erarbeitung eines Straßenperformancestücks, bei dem Sie sich zusammen mit Ihren Zuschauern durch einen Ort bewegen, und zeigten den Zuschauern einen Teil der Stadt auf eine andere Weise, als diese ihn jeden Tag erleben. Nehmen wir an, Sie hätten gerade festgelegt, was während des Spaziergangs die Wrangelstraße in Berlin entlang passieren würde, und überlegen sich, was als Nächstes geschehen sollte. Sollte der nächste Schritt die Aufführung einer kleinen Choreografie sein? Vielleicht könnten Sie auch als Performer einen Passanten entführen oder in den kleinen Eckladen gehen und ein Interview mit dem Ladenbesitzer führen, oder Sie könnten sogar anfangen, Ihr Publikum mit Klebeband aneinanderzukleben, und abwarten, wie es darauf reagieren würde ... Die Liste der Möglichkeiten scheint endlos zu sein. Aber – Ihre Möglichkeiten erwachsen aus dem Hintergrund, dass Sie sich in dieser Situation selbst als jemand, der Kunst schafft, wahrnehmen – im Gegenteil zur allem, was Nicht-Kunst ist. In dieser Situation nehmen Sie sich z. B. nicht als Tourist wahr, der sich überlegt, was er am Ende derselben Straße macht. Das heißt, dass der Hintergrund Ihrer Möglichkeiten der binäre Code Kunst/Nicht-Kunst wäre. Sagen wir, dass Sie hier eine Entscheidung (welche auch immer) trafen bezüglich dessen, was als Nächstes geschehen sollte. Wenn Sie sich tatsächlich für eine der Möglichkeiten entschieden hätten, hätten Sie diese Entscheidung aus einem weiteren Bezugsrahmen herausgearbeitet. Der Bezugsrahmen für Ihre Wahl wäre *der Stil* des Straßentheaters. Der Bezug auf den Stil begrenzte die Menge Ihrer Möglichkeiten. In diesem Fall wäre der Stil einer Straßenperformance, der sich durch die Aneignung des öffentlichen Raums auszeichnete, zufällige Passanten oder Stadtbewohner in die Performance einzubeziehen, üblicherweise sehr körperlich, hätte eine starke visuelle Präsenz usw.

Im Allgemeinen sind Ihre Entscheidungen in jedem System (also nicht nur im Kunstsystem) durch einen zusätzlichen Parameter limitiert, den Luhmann „Programm“ nennt. Im Falle von Kunst ist das Programm der „Stil“, im Falle von Wissenschaft ist das Programm „Forschung“ – oder ein bestimmter Forschungsstil, der auf einer bestimmten wissenschaftlichen Theorie und Methode basiert.

²⁰⁹ Vgl. Umberto Eco 1962.

Keiner der beiden – binärer Code oder das Programm – ist wichtiger als der andere. Beide formen jede Entscheidung zusammen. Die Voraussetzung, um überhaupt irgendeine künstlerische Entscheidung zu treffen, ist festzustellen: Ich befinde mich *hier*, in der Sphäre der Kunst (im Luhmann'schen Vokabular heißt dies, dass die Kommunikation dem Kunstsystem zugeschrieben wird), und ich werde in etwa in *diese Richtung* gehen (Stil). Indem Sie das tun, werden Sie code- und programmgesteuerte Selektionskriterien (Richtlinien, nicht Inhalte an sich) anwenden, und das unabhängig davon, wie „innovativ“ Ihre Herangehensweise sein mag. Und weil jedes System einen anderen binären Code und andere Programme anwendet, werden Sie mit der (automatischen) Verwendung des Kunstcodes und des Kunstprogramms für Ihre Kommunikation in dieser spezifischen Situation das Kunstsystem in seiner Unterscheidung von anderen Systemen reproduzieren.

Nun nehmen wir an, Sie stecken mitten in der Erarbeitung eines wissenschaftlichen Aufsatzes. Vielleicht geht es dabei um die politische Wirksamkeit von Kunst, vielleicht um etwas anderes. Sie hätten gerade einen Satz geschrieben und wären dabei zu entscheiden, was als nächster Satz folgen sollte. Der allgemeine Bezugsrahmen für Ihre Entscheidung würde der binäre Code wahr/unwahr sein, denn Sie wollten zu einem wissenschaftlichen Ergebnis (Satz, Aufsatz) kommen, das wahr wäre, und nicht zu einem, das unwahr wäre. Wohlgermerkt würde auch Kritik und Umschreiben des Aufsatzes – wenn sich die Ergebnisse rückblickend als unwahr erwiesen – ein Teil des Forschungsprozesses sein. Wenn Ihre Wahl des jeweils nächsten Satzes sich auf dem Hintergrund des Codes wahr/unwahr formte, würde Ihre Wahl auch von einer begrenzten Menge an Möglichkeiten gesteuert, die für das Wissenschaftssystem spezifisch sind. Die Bezugsrahmen hierfür sind die sogenannten „Methoden“ oder „Forschungsprogramme“, die auf bestimmten Wissenschaftstheorien basieren.

Diese zwei Beispiele zeigen, wie die Arbeit von Künstlern wie auch die von Wissenschaftlern durch bestimmte Kompositionsregeln eingeschränkt (*was*) und gesteuert wird (*wohin*). Der Arbeitsprozess ist frei, aber durch Referenzrahmen limitiert oder – besser – durch vorgeschriebene Möglichkeitsmengen *gesteuert*. Ob Sie an einem Kunstprojekt arbeiten oder an einem Forschungsprojekt – jeder nächste Schritt, den Sie während Ihres Arbeitsprozesses gehen, wird durch zwei Koordinaten dirigiert: durch den binären Code und durch das Programm. Für Kunstprojekte heißt das: *Kunst/Nicht-Kunst* und *Stil*, für wissenschaftliche Forschung: *wahr/unwahr* und *Forschung*.

	CODE	PROGRAMM
KUNST	Kunst/ Nicht-Kunst	Stil
WISSENSCHAFT	wahr/unwahr	Forschung/ Forschungsmethode

Wenn wir die Rolle von Code und Programm bei der Erzeugung von Kommunikation verstanden haben, wird auch die Unterscheidung von Kommunikation und Handlung nachvollziehbar. Bezogen auf die beiden Beispiele: Ihre Handlungen in der Straßenperformance wären zwar nicht von dem verwendeten Code und Programm trennbar, sie wären aber nicht selbst gleich dem Code oder Programm.

Dass Kommunikation an sich keine Handlung ist, sich aber durch Handlung erschließen lässt, ist für das Verständnis der systemtheoretischen Theorie im Unterschied zu anderen theoretischen Ansätzen (etwa die Actor Network Theory) entscheidend. Gleichzeitig lassen sich aber konkrete Beispiele wie die oben oder *case studies* wie die Analyse des Projekts *Makrolab* nicht ohne Rückgriff auf Handlungsbeobachtungen beschreiben. Wie Luhmann schreibt, sind Kommunikation und Handlung in der Tat nicht zu trennen, wohl aber zu unterscheiden: „Der elementare, Soziales als besondere Realität konstituierende Prozeß ist ein Kommunikationsprozeß. Dieser muß aber, um sich selbst steuern zu können, auf Handlungen reduziert, in Handlungen dekomponiert werden.“²¹⁰ Wenn wir in den Beispielen oben über Arbeitsschritte oder bevorstehende Handlungen gesprochen haben, so deswegen, weil soziale Systeme (wie Kunst und Wissenschaft) in Handlungen zerlegt werden; sie „gewinnen durch diese Reduktion [der Komplexität] Anschlußgrundlagen für weitere Kommunikation“²¹¹. Die Anschlussgrundlage werde erst durch Handlungen gesichert, da erst dann Kommunikation an einem bestimmten Zeitpunkt fixiert werde.²¹² Es mag etwas verwirrend wirken, wenn wir tatsächlich *Handlung* nicht mit *Kommunikation* gleichstellen dürfen, aber auch dies wird damit erklärt, dass sich Handlung in das viel komplexere Vorgehen der Kommunikation nur „einschaltet“:

²¹⁰ Niklas Luhmann 1984: 191.

²¹¹ Ebd. 193.

²¹² Vgl. ebd. 195.

Wir denken normalerweise Kommunikation immer schon zu sehr als Handlung und können uns daraufhin Kommunikationsketten wie Handlungsketten vorstellen. Die Wirklichkeit eines kommunikativen Ereignisses ist jedoch viel komplexer. Es setzt die Handhabung der doppelten Kontingenz von ego und alter auf beiden Seiten voraus [...] ²¹³

Dies ist eine wichtige Einsicht, da sie die Synchronizität des kommunikativen Geschehens vor Augen hält, während Handlungen vielmehr als Verknüpfungsstellen für Relationierungen dienen. ²¹⁴ Diese Erkenntnis ändert grundlegend die Auffassung von Kausalität und Wirksamkeit. Wir werden im letzten Kapitel noch darauf zurückkommen. An dieser Stelle werden wir auf einen anderen Aspekt der Sequenzierung von Ereignisverläufen aufmerksam machen, und zwar darauf, dass:

die Sequenzierung von Ereignisverläufen und erst recht: die Ermöglichung von Rekursivität zur Identifikation der Einzelereignisse, eine Trennung von System und Umwelt erzeugen und voraussetzen. Zur Ausdifferenzierung eines besonderen Kunstsystems kommt es also, weil die Beobachtungen des Herstellens und Betrachtens sequentiell prozessiert werden müssen. Und nur wenn dies geschieht, werden Kunstwerke Träger von Kommunikation. ²¹⁵

Die systemtheoretische Perspektive scheint zunächst etwas ver-rückt, wenn wir uns vorstellen, dass im Projekt *Makrolab* Peljhan selbst, sein Team, die Kuratoren und das Publikum nicht diejenigen sind, die kommunizieren; sie mögen sich vorstellen, dass sie kommunizieren, ihre Handlungen aber sind keine Kommunikation an sich. ²¹⁶ Genauso müsse man „bei einer theoretischen Erklärung, die sich auf die wirklichen Verhältnisse einläßt, Bewußtseinssysteme und kommunikative Systeme (soziale Systeme) streng unterscheiden“ ²¹⁷. Vom Standpunkt eines wissenschaftlichen Beobachters könnten wir die Beziehung zwischen dem Künstler (Peljhan), den Kuratoren, dem Publikum/dem Betrachter von *Makrolab* und dem kommunikativen System Kunst folgendermaßen beschreiben: Wir gehen davon aus, das Peljhan darauf abzielt, durch *Makrolab* bestimmten Betrachtern (einem imaginierten Publikum oder „wer gemeint ist“) etwas zu kommunizieren. Hier sagen wir, um dies zu verbildlichen, dass die Kommunikation durch eine *communication cloud* oder Kommunikationswolke (wie in der Cloud-Technologie) vermittelt wird – das ist das Medium der Kommunikation zwischen Peljhan und seinem anvisierten Publikum.

²¹³ Ebd. 232.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Niklas Luhmann 1995a: 253.

²¹⁶ Vgl. Niklas Luhmann 1988.

²¹⁷ Ebd. 886.

SKIZZE:

PELJHAN ---- ((CLOUD)) ---- PUBLIKUM/BETRACHTER VON *MAKROLAB*

Was genau aber ist diese *communication cloud*? Es ist die Referenz, mit der das Publikum versucht, Information aus der Kommunikation durch *Makrolab* zu erschließen. Wenn die Situation den Betrachter darauf hinweist, dass *Makrolab* ein Kunstprojekt ist, holt er sich Referenzen aus der *communication cloud* „Kunst“: Er sucht die einzelnen Merkmale von *Makrolab* mit anderen Formen aus der Kunstgeschichte abzugleichen – Skulptur, Medienkunst, Konzeptkunst, Futurismus usw. – je nachdem, wie gut er die *communication cloud* „Kunst“ kennt. Das heißt: Der Betrachter ordnet *Makrolab* einem Code zu – dem Kunstcode (weil es als Kunstprojekt wahrgenommen wird) – und einem Programm – einem Kunst-Stil/Genre.

Für politische Referenzen würden dagegen die Orientierungspunkte des Betrachtens ganz andere sein, z. B. hätte die Entwicklung einer Kriegsbühne als politische Entscheidung (oder als Vorbereitung einer politischen Entscheidung) lesbar sein müssen; es würde sich die Frage stellen, um welches politische Thema es ginge (z. B. um die Legitimität von Kriegsführung), wie über diese Fragestellungen entschieden würde (z. B. „Der Krieg muss aufhören“) und ob der Akteur (Peljhan) machtüberlegen wäre (dies ließe sich ohne Gewalteinsatz feststellen, müsste aber in letzter Instanz durch möglichen Gewalteinsatz gedeckt werden), um die Entscheidung auch kollektiv bindend durchzusetzen.²¹⁸ Dass selbst in seiner aktivistischen Tätigkeit im Projekt *system77 ccr Makrolab* nicht als politische Kommunikation wahrgenommen wird, erklärt auch die Aussage des damaligen österreichischen Innenministers Ernst Strasser zum Monitoring der Polizeikräfte während der großen Proteste in Wien: „[Die] Polizeiarbeit hat sich an Regeln zu halten, ist dem Rechtsstaat verpflichtet. Kunst ist frei.“²¹⁹

Wissenschaftliche Referenzen würden dagegen daraufhin befragt, welche Forschungsprogramme und welche wissenschaftliche Erkenntnisse angewendet worden sind, um die Konstruktion einer solchen mobilen Struktur zu ermöglichen.

²¹⁸ Vgl. Niklas Luhmann 2000. Auch hier, S. 122-132.

²¹⁹ Ernst Strasser, zit. n. System-77 CCR (o.J.), Videomaterialien.

Andere im *Makrolab* anvisierten Referenzen (auf Wissenschaft, auf Politik) bleiben für einen Betrachter unlesbar, weil sie in der als Orientierungspunkt ausgesuchtem *communication cloud* „Kunst“ nicht enthalten sind. Daraus, dass trotzdem Elemente der Technologieentwicklung und des politischen Aktionismus im *Makrolab* eine wesentliche Rolle spielen, ihre Bedeutung jedoch in der Kommunikation *durch Makrolab* beim Publikum nicht ankommt, erweitert sich die Kommunikation *über Makrolab* um so stärker – in der Form von Texten, Vorträgen, Aufsätzen, Artikeln und Studien.²²⁰ Aus Luhmanns Sicht aber ist Kommunikation durch Kunst und Kommunikation über Kunst nicht ein und dasselbe.

Diese Auslegungen sollten beschreiben, warum Kommunikation in der systemtheoretischen Analyse nicht den Menschen, den Individuen zugerechnet werden soll. Systemtheoretisch gesehen, ist Gesellschaft Kommunikation, und Menschen sind nicht Gesellschaft, auch wenn sie sozusagen die Bedingung ihrer Möglichkeit sind, sondern gehören zur Umwelt der Gesellschaft:

Daß es physische, chemische, thermische, organische, psychische Bedingungen der Möglichkeit von Handlung gibt, versteht sich von alleine, aber daraus folgt nicht, daß Handeln nur auf konkrete Menschen zugerechnet werden kann. [...] Faktisch ist denn eine Handlung nie voll durch die Vergangenheit eines Einzelmenschen determiniert.²²¹

Wir sind – weit entfernt von der Vorstellung eines autonomen, freien Subjekts – als Menschen in die Gesellschaft geworfen. In modernen Zeiten, wo die Gesellschaft in zahlreiche Kommunikationssysteme differenziert ist, lernen wir, situationsbedingt den jeweilige Kommunikationskontext zu erkennen und eine Kommunikation diesem oder jenem System zuzurechnen. Mit und durch unsere Handlung wird eine Selektion beschrieben, und zwar eine Selektion aus einem Repertoire an Möglichkeiten.²²² Diese Möglichkeiten – so unbegrenzt sie zu sein scheinen – sind aber, wie in den zwei Beispielen beschrieben, begrenzt und gesteuert durch den binären Code und durch das Programm des jeweiligen Kommunikationssystems. Laut Luhmann dominiert zudem meist die Situation die Handlungswahl:

²²⁰ Siehe Peljhan 1997, 2005, Zabel 1997, Birringer 1998, Arns 2004, Haskel 1998, Holms 2009, Maličev 2006, Čufer 1999, letztendlich auch dieser Text. Für eine vollständige Liste bis zum Jahr 2003 siehe *Makrolab* (o.J.)

²²¹ Niklas Luhmann 1984: 229.

²²² Vgl. Claude E. Shannon und Warren Weaver 1949.

Beobachter können das Handeln sehr oft besser auf Grund von Situationskenntnis als auf Grund von Personenkenntnis voraussehen, und entsprechend gilt ihre Beobachtung von Handlungen oft, wenn nicht überwiegend, gar nicht dem Mentalzustand des Handelnden, sondern dem Mitvollzug der autopoietischen Reproduktion des sozialen Systems. Und trotzdem wird alltagsweltlich Handeln auf Individuen zugerechnet. Ein so stark unrealistisches Verhalten kann nur mit einem Bedarf von Reduktion von Komplexität erklärt werden.²²³

Die Wahrnehmung und die Effekte einer Handlung sind dann nicht von der geplanten Wirkung eines Individuums abhängig, sondern davon, wie die Handlung wahrgenommen wird. Der Kontext, die Situation einer Handlung, ist nie von ihr getrennt, sondern – im Gegenteil – konstituiert ihr Wesen. Gleichzeitig wird aber auch aus der Handlung heraus die Situation, der Kontext abgelesen. Welche Modalitäten, Formen dieser Anhängigkeit sich in der Geschichte der Kunst konstruieren, klärt Jacques Rancière durch seinen Begriff der Regimes.

5.3.2. Regime der Kunst

Es ist allgemein Konsens in der Kunsttheorie, dass das Phänomen Kunst, wie wir es heute verstehen, nicht viel älter ist als zweihundert Jahre. Kunst existierte auch, laut Rancière, nicht immer als einheitliche Realität. Die Künste gab es immer, aber mehr als Formen von Know-how. In manchen Epochen wurde zwar zwischen freien und mechanischen Künsten unterschieden, aber die Bereiche Kunst und Literatur, wie wir sie heute kennen, sind historisch gesehen relativ jung. Sie sind dabei, Rancière folgend, nicht als radikal neue Weisen des Handelns entstanden, sondern als ein neues Regime der Identifikation.²²⁴

Um als „Kunst“ erscheinen zu können, muss es zuerst jemanden geben, der Kunst als solche identifiziert. Obwohl dieses gleichzeitige Reflektieren des Handelns und der Identifizierung dieses Handelns eine kybernetische Auffassung der Beziehung zwischen Wahrnehmen und Handeln aufzeigt, liegt Rancières Fokus hier anderswo: Er beschreibt, wie sich im Groben die Referenzen, die Wahrnehmen und Handeln leiten, historisch verändern. Es gebe keinen historischen Kipppunkt, der verhindern würde, auf die Weise zu schreiben oder zu malen, und der es notwendig machte, dies auf eine Weise zu tun, sondern

²²³ Niklas Luhmann 1984: 229.

²²⁴ Vgl. Rancière 2011a: 208.

nur langsame Rekonfigurationen, die die gegebenen Seh- und Handlungsweisen anders denken und anders wahrnehmen ließen.²²⁵

Kunst könne sich also nicht „an und für sich“ definieren, da genau dieses „an und für sich“ konzeptuell problematisch sei. Was der Kunst „eigen“ sei, sei eine Sphäre der Erfahrung, nicht die Gesetze oder die Eigenschaften ihrer Objekte.²²⁶ „Regime“ sind bei Rancière Regime der Identifizierung von Kunst – Regime der Wahrnehmung und des Denkens, die das Erkennen gewisser Tätigkeiten als die Künste, die schönen Künste oder Kunst, ermöglichen.²²⁷ Rancière beschreibt drei Regime, die zwar historisch gesehen nacheinander auftreten, jedoch nicht nur in ihren Epochen bestehen, sondern auch gleichzeitig, auch im selben Werk, angetroffen werden können:

Ainsi j'ai proposé d'appeler régime éthique, un régime ou des activités que nous appelons des arts ne sont pas autonomisées comme telles, mais ou elles sont immédiatement assimilées aux manières d'être d'une communauté: la danse y est un rituel ou une thérapeutique, la poésie une forme d'éducation, le théâtre une festivité civique, etc. J'ai proposé d'appeler poétique ou représentatif un régime qui définit une sphère sensible propre des activités mimétiques: celles-ci sont pensées comme des inventions techniques produisant des formes d'affection spécifiques, par exemple la crainte et la pitié de la tragédie. Ce régime présuppose un accord entre les règles de production des arts (la *poiesis*) et les lois de la sensibilité humaine (l'*aisthesis*). [...] J'appelle régime esthétique un régime qui ne présuppose plus aucune forme d'adéquation, c'est-à-dire plus aucune hiérarchie de ce genre. Ce régime qualifie les choses de l'art non d'après les règles de leur production mais de par leur appartenance à un sensorium propre et à un mode spécifique d'expérience.²²⁸

Ein Regime der Kunst sei ein System der Entsprechungen (*systeme de concordance*) zwischen Weisen, wie Künstler in ihren Arbeiten vorgehen, der Art der Wahrnehmung und den Formen des Denkbaren, die die Thematisierung der künstlerischen Arbeit so oder anders gestalteten.²²⁹ „Kunst“ seien nicht nur ihre Produzenten, Prozesse und Produkte, sondern Kunst sei auch mit einem Möglichkeitsraum verbunden, mit dem, „was man als Kunst sehen und denken kann“. Insofern gebe es in der Idee des Regimes der Kunst auch keine Unterscheidung zwischen Kunst als Praxis und als Theorie. Kunst sei keine Sache der Entscheidungen von Künstlern, Kunstverwaltern (von Kuratoren, Galeristen, Programmleitern) und dem Publikum, denn auch sie unterlägen einer allgemeineren Bestimmung dessen, was als Kunst betrachtet werden könne, und wie. Diese Bestimmung

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Jacques Rancière 2009b: 158.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Jacques Rancière 2009a: 255.

lässt sich, unabhängig von Rancière'schem Vokabular, auch *implizite Theorie* oder *implizites Wissen* nennen.

Das ästhetische Regime werde nicht durch Regeln definiert, sondern eher – im Vergleich zu den anderen Regimen – durch eine Deregulierung: Es bestehe die Möglichkeit, dass irgendetwas und damit alles (n'importe quoi) Gegenstand der Kunst werde.²³⁰ Im *ethischen* und im *repräsentativen Regime* dagegen würden Geschichten von denjenigen erzählt, deren Handlungen Geschichte machten und sich als Musterbeispiele präsentierten. Das *ästhetische Regime* verstehe die Geschichte anders: nicht als herausragende Handlungen herausragender Akteure, sondern als Form des kollektiven Lebens, der Koexistenz von beleuchteten und überschatteten Figuren, von Alltagsgegenständen genau wie öffentlichen Denkmälern. In diesem Konzept der Geschichte, das sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts etabliert habe, verwischt laut Rancière der Unterschied zwischen denjenigen, die Geschichte machten, und denjenigen, die sie nicht machten.²³¹ Im *ästhetischen Regime* werde nicht nur die hierarchische Aufteilung in solche zwei Menschheiten infrage gestellt, sondern zum Beispiel auch die Trennung zwischen Lärm und Musik. Gleichzeitig werde aber auch der musikalische „Lärm“ von den ihm zugeschriebenen Funktionen befreit, z. B. von der religiösen Zeremonie, von der Begleitung des gesprochenen Wortes im Theater, von der Unterhaltung bei gesellschaftlichen Treffen.²³²

Rancière argumentiert also, dass sich ein künstlerischer Egalitarismus analog zur Zerstörung von realen sozialen und politischen Hierarchien vollziehe. Diese Entwicklung verbleibt aber auf der Ebene der Analogie. Es gibt keine Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen der Herausforderung künstlerischer Grenzen und etwa den Kämpfen für politische Gleichheit:

[T]here is no formula for an appropriate correlation. [...] It is the state of politics that decides that Dix's paintings in the 1920s, 'populist' films by Renoir, Duvivier or Carne in the 1930s, or films by Cimino and Scorsese in the 1980s appear to harbor a political critique or appear, on the contrary, to be suited to an apolitical outlook on the irreducible chaos of human affairs or the picturesque poetry of social differences.²³³

²³⁰ Vgl. Jacques Rancière 2009b: 164.

²³¹ Vgl. ebd. 166.

²³² Vgl. ebd. 160.

²³³ Jacques Rancière 2013: 58.

In welchem Regime bewegt sich also *Makrolab* als Kunstprojekt? Wie kann es wahrgenommen werden, und welche Möglichkeiten des Denkens und Handelns lassen sich daraus ableiten?

Der starke Bezug auf historische Avantgarden in der Konzeption und Durchführung von *Makrolab* lässt wenig Raum, ein anderes als das ästhetische Regime als Identifikationsgewebe anzunehmen. Oder doch? Testen wir zuerst als Bezugsrahmen das ethische Regime. Wenn wir uns daran erinnern, dass im ethischen Regime künstlerische Praktiken als solche nicht autonomisiert sind, sondern in die Seinsformen einer Gemeinschaft assimiliert, dann können wir feststellen, dass genau dies das große Ziel von *Makrolab* gewesen ist: Das neue Wissen, das die Forschungsprozesse im *Makrolab* generieren sollen, sollte zur Entwicklung und Verwirklichung neuer Lebensformen führen. Wir können dann *Makrolab* durch ein „futuristisches“ ethisches Regime betrachten, wobei wir die Handlungen, die in den mobilen Wohn- und Arbeitskonstruktionen stattfinden, zwar jetzt als künstlerische Vorgänge verstehen, dafür jedoch dahingehend, dass sie zukünftig der Orientierung, Selbstversorgung und Kommunikation von Menschen dienen sollen.

Am schwierigsten wäre *Makrolab* vielleicht mit dem repräsentativen Regime als Kunstprojekt zu identifizieren, denn dort soll nicht nur die Prozedur bei der Erschaffung eines Kunstwerks einen bestimmten Affekt bei Menschen hervorbringen, sondern es soll auch eine dem Gegenstand der Kunst angemessene Fiktion entstehen. Im repräsentativen Regime wird eine Hierarchie der unterschiedlichen Künste etabliert, es gibt auch wichtige und weniger wichtige Themen. In *Makrolab* ist gewiss keine Unterteilung, geschweige denn eine Disziplinhierarchie oder die Fabrikation einer Fiktion zu finden.

Die Fokussierung auf diese beiden Fragen der repräsentativen Regime – welche „Disziplin“ für welche „Themen“ seitens Peljhans ausgesucht wurden und welche „Techniken“ (poiesis) für das Hervorrufen welcher „Affekte“ (aisthesis) erfunden wurden – wirft interessante Interpretationsmöglichkeiten auf, auch wenn ein repräsentatives Regime streng genommen in *Makrolab* nicht existiert – dafür fehlt schlicht das zentrale Element der Fiktion.

Man könnte sich jedoch zum Beispiel fragen, ob es bei der Thematisierung von Klimaänderung, von staatlicher Gewalt in der Zivilgesellschaft, von korporativem Missbrauch öffentlicher Kommunikationskanäle nicht doch darum geht, dass für die künstlerische Tätigkeit „große Themen“, die als Ereignisse „Geschichte machen“, relevanter und

thematisierungswürdiger sind als andere mögliche Gegenstände. Ebenso könnte man sich fragen, ob heutzutage großdimensionale, interdisziplinäre und intermediale Kunst nicht prestigeträchtiger ist als eher altmodische, analoge Künste (z. B. eine Jazz-Jam-Session oder ein Kammertheaterstück), eben weil sie sich mit diesen „wichtigen Themen“ auch in ihrer technischen Form beschäftigt (etwa mit Medien, mit Wissenschaft, mit neuen Technologien).

Wir müssen uns nur daran erinnern, dass der erste Entwurf von *Makrolab* aus Peljhans Unzufriedenheit mit der Form des Guckkastentheaters bei der Thematisierung großer gesellschaftlicher Probleme (Krieg) entstanden ist. Auch der Einsatz von neuen Technologien als „technische Innovation“ (im Sinne von künstlerischer Technik²³⁴) soll im Endeffekt einen bestimmten Affekt hervorrufen (Widerstand gegen die sogenannten „Investoren/Ausbeuter“²³⁵) und Menschen mobilisieren.

Das ästhetische Regime ermöglicht es, die Normativität des repräsentativen Regimes (welche Themen, welche Akteure mit welchen Mitteln künstlerisch zu repräsentieren sind und welche Affekte dies hervorzurufen hat) zu umgehen. Alltagsgegenstände, alltägliche Themen, banale Handlungen und „kleine Leute“ können Teil eines Kunstwerk sein; auch die Relationen zwischen ihnen sind nicht normativ festgelegt, sie werden im Kunstwerk selbst entschieden. Dadurch werden nicht nur die Elemente eines Kunstwerks, sondern auch die Relationen zwischen ihnen unvorhersehbar; und der Kontext – ein Rahmen, der klarstellt, dass es sich um ein Kunstwerk handelt – wird zum Anlass, sich auf experimentelle Gestaltungen einzulassen, das Unerwartete zu erwarten – oder, wie Rancère sagt: die gerade Linie zwischen Ursache und Wirkung zu unterbrechen „L’affect esthétique – l’affect propre au régime esthétique – est lié a cette rupture de toute ligne droite entre cause et effet.“²³⁶

So ist auch ein heutiger kunstaffiner Betrachter darauf geeicht, dass z. B. Kommunikations-signale in ein Kunstwerk integriert werden können, dass es nicht allein aus „schönen“ Bildern bestehen muss, dass es interaktiv sein kann oder provozierend. Trotzdem wird der

²³⁴ Vielleicht wäre hier genauso richtig, von einer innovativen Methode zu sprechen, die Peljhan von den russischen Formalisten übernommen hat – die sogenannte Faktur. Peljhan beschreibt Faktur als „a technical designation of the method of work, which is struggling to give a sensorial and tactile quality to abstract elements in art and science“. Marko Peljhan 1996: 16.

²³⁵ Peljhan bezieht sich bei den Bezeichnungen Ausbeuter/Investoren („investor/exploiters“) und Erfinder/Forscher („inventors/explorers“) auf Chlebnikovs Unterscheidung zwischen Erfinder und Erwerbler, hier S. 103.

²³⁶ Jacques Rancière 2009b: 164.

Rezipient dem Künstler eine Kommunikationsabsicht unterstellen, wenn auch unter Umgehung von Sprache,²³⁷ und wird versuchen, das Werk zu *verstehen*. Im Rancière'schen Sinn würde dieses Verstehen bedeuten, sich von einer anderen, alternativen Relationierung der uns bekannten Elemente affizieren zu lassen, vor allem vom Spiel „Sinn gegen Sinn“, dem Widerspruch, der *als* Widerspruch zur alltäglichen Ordnung existiert, dem Kunstwerk jedoch eine Affekt-Macht verleiht.

Vor dem Hintergrund des ästhetische Regimes sehen und denken Peljhan und sein Team wie auch Kuratoren und Theoretiker *Makrolab* als Kunstwerk. Vor diesem Hintergrund konnte sich *Makrolab* die Freiheit einer möglichen Relationierung einzelner Elemente nehmen. Es sind aber andererseits genau diese Möglichkeiten der freien Relationierung der Elemente, die es verhindert haben, dass aus *Makrolab* gleichzeitig ein politisches und ein wissenschaftliches Projekt wurde, denn beide unterliegen immer einer Ursache-Wirkung-Notwendigkeit. Wenn Rezipienten schon mit dem ästhetischen Regime *Makrolab* als „modernes Kunstwerk“ identifizieren können, wirkt die freie Relationierung der präsentierten Elemente in Kombination mit den Notwendigkeiten, die aus den politischen und den wissenschaftlichen Elementen in *Makrolab* erwachsen, auf die Zuschauer höchst verwirrend.

Peljhan beschreibt die Reaktion von Besuchern auf die Präsenz von *Makrolab* bei der *documenta*-Ausstellung:

I thought to create a tool that people who want to know more about the project could use. It turns out to be a tool that many people who don't speak English cannot use and a tool that is not set into the right context. It is still an exhibition, people look at it. They assume that the gaze will provide something to them, an experience, a feeling, a thought. But the console is of course a completely functional element, a definite tool.²³⁸

Peljhan erklärt weiter:

Besides being a toolbox, the console was also a transmitter, a modem. On the monitors one could clearly see a video live feed of two people at work in the lab, somewhere else. A second camera showed the lab from the outside, the wind moving gently across the corn field.
(Ebd.)

²³⁷ Siehe hier, S. 104.

²³⁸ Marko Peljhan zit. n. Johannes Birringer (1998): 67.

Peljhan berichtet, dass eine gelungene Kommunikation des *documenta*-Besuchers mit *Makrolab* eher eine Ausnahme war:

We had to interact with the s. c. [so called] art public. Lovers of art, hundreds of them, who were, mainly asking the same question: Is this art?

As explained before, we have created an interface here in the physical space of *documenta*, that would enable the visitors to contact the lab and communicate with its crew. The context of the spectacle around it proved this task almost impossible and although we had up to 50 calls a day, the content of them was usually very poor, brief alienated communication, actually, just affirmation of communicating capabilities. There were few contacts that were on the other hand very valuable and will have a continuation in the future and we could say, that the console was set up for them to happen, but the contemporary art exhibition nomad usually has 3-5 minutes maximum for each work, and the console demands more.²³⁹

5.4. Zweite Beobachtung/Aisthesis 2

Rancières Konzept der Regime der Kunst wie auch Luhmanns Konzept der binären Codierung erläutern – jeder aus einem anderen Blickwinkel und jeder mit einem anderen Fokus –, in welchem Maße Handlungen und Wahrnehmungen vom gesellschaftshistorischen Kontext abhängig sind. Streng genommen werden sie nicht nur abhängig, sondern von dem gewissen binären Code oder von dem gewissen Regime geformt. Sie setzen unserer Handlungswahl Schranken, und wenn wir noch einen Schritt zurückgehen, setzen sie unserem Vorstellungsvermögen Schranken nicht nur dessen, was wichtig oder relevant, sondern überhaupt möglich ist. „Faktisch ist eine Handlung nie voll durch die Vergangenheit eines Menschen determiniert.“²⁴⁰ Das lässt sich auch an dem Beispiel von Marko Peljhan zeigen: Dass er überhaupt Theaterregie studiert hat, beruht darauf, dass es so etwas wie Theaterakademien mit ihren Studienrichtungen überhaupt gibt. Dass er sich zunehmend mit den Möglichkeiten neuer Technologien auseinandergesetzt hat, war deswegen möglich, weil es in seiner Jugend in Jugoslawien eine Begeisterungswelle für die DIY-Technikvereine gegeben hat, in denen er sich dann auch selber engagierte. Die Kreation einer medienarchäologischen Utopie verdankt er in hohem Maße dem Werk Velimir Chlebnikovs, seines „künstlerischen Vorfahren“. Seine Konzepte konnte er nur auf der Basis damals aktueller Kunsttheorien und kuratorischer Tendenzen umsetzen. Genauso konnte sich Peljhan mit Überwachungsstrategien und -methoden nur im Kontext der bereits

²³⁹ Makrolab (o.J.)

²⁴⁰ Niklas Luhmann 1984: 229.

bestehenden Kritik von Kapitalismus und Demokratie auseinandersetzen. An dieser Stelle könnte man weiter der Reihe nach erläutern, wie die Kontexte selber ermöglicht worden sind – z. B., indem die künstlerische Ausbildung institutionalisiert wurde (Kunsthochschulen entstanden); indem die technische Ausbildung im ehemaligen Jugoslawien gefördert wurde (Technikvereine); indem es in Russland eine Avantgardebewegung gab (Chlebnikov) usw. Dies wäre dann eine kulturgeschichtliche Exemplifizierung einer allgemeineren Idee: Alles, was ich bin, sage, denke und tue, haben mir andere Menschen gegeben. Sie gestalte(te)n die Bereiche des Möglichen wie auch die möglichen Richtungen in diesen Bereichen. Diese offensichtliche und gar nicht neue Feststellung wird umso wichtiger, je mehr sie in der Idee einer revolutionären Tat oder einem „radikal“ (von der Wurzel her) neuen Anfang verloren geht.

Ein Individuum wird in eine Welt voller Gegebenheiten geboren. Dazu gehört z. B. die Sprache; dann auch das, was man tun kann, wann und wo, was man tun könnte, aber es nicht soll, was etwas ist und was es nicht ist und wie diese verschiedenen „Etwas“ zueinander stehen. Dem Individuum werden Werkzeuge mit auf den Weg gegeben, um in seinem Umfeld überleben zu können. Nach einiger Zeit kann es sein Umfeld überlegt mitgestalten, es kann mit Gegebenheiten einverstanden oder nicht einverstanden sein, eine Richtung verfolgen oder nicht verfolgen, sich etwas anderes einfallen lassen oder Widerstand leisten. Ein Individuum kann das alles aber nur so ausführen, wie es von den Anderen zu handeln gelernt hat. Auch Innovation und Widerstand können nur in der Form bereits Gesehener, bereits erfahrener Innovationen und Widerstände stattfinden. Es gibt immer bereits eine Idee, was Innovation ist und was sie nicht ist, was ein Widerstand ist und was nicht. Einmal eine „Aufteilung des Sinnlichen“ verinnerlicht, vergisst das Individuum, dass es alles, was es sein oder denken kann, von den Anderen gelernt hat. Es beginnt zu glauben, radikal sein zu können. Aber selbst das Wort und damit auch die Idee, was „radikal“ ist, hat es von den Anderen übernommen. Das Individuum glaubt selbstbestimmt zu sein, wobei jedes Wort, das es sagt, jede seiner Bewegungen und jeder Gedanke, den es als seinen eigenen empfindet, von den Anderen gelenkt wird. Das Individuum nimmt sich aus dem Umfeld, das es zu dem macht, was es ist, heraus und vergisst, dass es woanders, unter anderen Menschen, andere Bewegungen ausführen, andere Sätze bilden würde, andere Gedanken haben, sich mit anderen Themen beschäftigen würde. Das Individuum lebt durch Nachahmung, aber in dem Glauben, originell zu sein. Dennoch: Gibt es keine Grenzen des Nachahmungsprinzips, wenn wir doch über

Innovationen, Revolutionen, von Paradigmenwechsel reden können? Wenn kein radikales Anderssein, kein absoluter Neubeginn möglich ist, wie entstehen dann Brüche, Richtungswechsel, Wandlungen der Philosophien, der gesellschaftlichen Systeme, wie entstehen neue Regime?

Luhmann beschreibt die Entstehung gesellschaftlicher Systeme und damit auch die Entstehung neuer Systeme durch zunehmende Differenzierung. Ein Wandel innerhalb eines bereits ausdifferenzierten Systems kann stattfinden, indem der systemspezifische Code verändert wird. Beispiele der sich verändernden Codes im Kunstsystem sind die Zuschreibungen: schön/hässlich, stimmig/nicht stimmig, Kunst/Nicht-Kunst. Dies geschieht jedoch als Reaktion auf die Veränderung(en) in der Umwelt des Systems (Veränderungen in den anderen Systemen) und nicht als *causa sui*. Rancière parallelisiert den Demokratisierungsprozess auf der Ebene der Politik mit dem Demokratisierungsprozess in den Künsten: So, wie in der Politik die alte, hierarchische Ordnung langsam den Boden unter den Füßen verloren habe, so sei langsam auch das repräsentative Regime in den Künsten überwunden worden, das diese Ordnung wahrnehmungstechnisch unterstützt habe. Trotz des großen Unterschieds, dass Rancière bei der traditionellen philosophischen Idee des Subjekts bleibt und dass Luhmann die Idee des Subjekts in die Truhe der alteuropäischen Semantik legt (wo sich auch viele andere Begriffe befinden, die laut Luhmann für die Beschreibung der modernen Gesellschaft unbrauchbar geworden sind), sind sich beide Denker an einem Punkt sehr nah, und zwar in ihrem Verständnis vom gesellschaftlichen Wandel, von neuen Epochen und neuen Episoden. So, wie bei Luhmann alle neuen Elemente im autopoietischen Vorgang aus den bereits bestehenden produziert werden, so geht es auch bei Rancière um langsame Rekonfigurationen des Terrains, die kumulativ eine qualitative Veränderung ergeben. Vor allem lässt laut Rancière jedes neue Regime, da die „alten“ Regimes nicht einfach verschwinden, die Wahrnehmung komplexer werden. Diese Erkenntnis beruht darauf, dass Rancière eher an den neuen Möglichkeiten interessiert ist, die ein neues Regime eröffnet, und weniger an den Möglichkeiten, die ein Regime verschließt. Zum Beispiel ermöglicht erst das ästhetische Regime die Entstehung (und die Durchführung) eines solchen Unternehmens wie Peljhans *Makrolab*. Gleichzeitig zeigen aber die (oben beschriebenen) Probleme mit der Wahrnehmung eines solchen Projekts, mit welchen Begrenzungen angesichts der bestehenden Regime zu rechnen ist: Das Publikum, das noch immer unter dem Einfluss des repräsentativen Regimes Kunstwerke wahrnimmt, weigert sich, das *Makrolab* – oder besser die repräsentative Seite,

die Form des *Makrolabs* – als Kunstwerk zu erkennen, auch wenn es sich als an zeitgenössischer Kunst „interessiert“ versteht. Andererseits entgehen auch den „Insidern“ des ästhetischen Regimes (den Kuratoren, Theoretikern, dem Publikum „auf dem neuesten Stand“), die das *Makrolab* durchaus als Kunstwerk wahrnehmen und erkennen, wesentliche Aspekte desselben: ihre aktivistische Seite, technologische Errungenschaften, wissenschaftliche Details, eine bestimmte Lebensform/Art des gemeinschaftlichen Lebens – kurz: alles, was sich nicht ausstellen lässt.

Dass bei Rancière gleichzeitig mehrere Regime bestehen, könnte einen Hinweis darauf liefern, wieso Luhmann die Frage nach dem endgültigen binären Code des Kunstsystems in der modernen Gesellschaft offenließ: schön/hässlich, stimmig/nicht stimmig ... oder etwas anderes? Rancières Regime weisen auf die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Referenzen auch innerhalb eines Kunstwerks oder innerhalb einer Kunstpraxis hin. So lebt das älteste, ethische Regime noch immer in den künstlerischen Praktiken, die gleichzeitig einer bestimmten gesellschaftlichen Funktion untergeordnet sind: z. B. das Orgelspiel bei einem Gottesdienst, die Band auf einer Hochzeit, didaktische Kindertheaterstücke, Spektakel zur Eröffnung der Olympischen Spiele, Rapper bei den Wahlkampagnen (als Vorbilder für die Jugend und als Geschichtenerzähler einer bestimmten Bevölkerungsgruppe). Nichtsdestotrotz bleibt in vielen künstlerischen Kreisen wie auch in gewissem Maße beim Publikum die Vorstellung bestehen, dass diese Praktiken genau deswegen, weil sie von etwas anderem – einem ethischen Prinzip – funktionalisiert würden, keine „echte“ Kunst seien. Aus diesem Grund fallen solche Formen der Kunstkommunikation aus dem Kunstsystem (im Luhmann'schen Sinn) heraus, wodurch der binäre Code Kunst/Nicht-Kunst wieder zur Geltung kommt. Seit Duchamps Einführung des Readymades konnte aber alles zur Kunst erklärt werden. Ob ein Alltagsobjekt als Alltagsobjekt – das heißt Nicht-Kunst – oder als Kunst wahrgenommen wird, sollte, rein formal gesehen, seit Duchamp von einer arbiträren Entscheidung abhängig sein. Wieso besteht dann überhaupt der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst noch immer? Oder zwischen der richtigen Kunst und keiner echten Kunst, zwischen der „richtig guten“ und „weniger guten“ Kunst? Abgesehen von Luhmanns Argument der freien Relationierung einzelner Elemente, die Kunstkommunikation von anderen Kommunikationen unterscheidet – also Kunst von Nicht-Kunst –, hilft uns das Vermächtnis der Rancière'schen Regimes, die Grauzonen in der Kunstproduktion und Rezeption zu verstehen – die schwammigen Unterscheidungen zwischen „richtig interessanter“ und „weniger interessanter“ Kunst, zwischen „relevanter“

und „nicht relevanter“ Kunst, zwischen „echter“ Kunst und Unterhaltung, Therapie, Pädagogik, Hobby, Propaganda.

So beleuchtet das Regime-Konzept Hierarchien in und zwischen den Künsten, die als Vermächtnis des repräsentativen Regimes zu verstehen sind: Traditionelle Formen sind – kulturhistorisch gesehen – im Vorteil – nicht nur, das es für sie seit längerer Zeit ein Publikum gibt, sondern mit ihnen auch eine verbreitete und mächtige Infrastruktur (Schulen, Budgets/Finanzen, Räume, Marketing, implizites Wissen). Unter traditionellen Formen verstehen wir die sogenannten Klassiker, deren Kenntnis ein Zeichen für „guten Geschmack“ ist, der wiederum als Kennzeichen für eine gehobene Position in der gesellschaftlichen Hierarchie gilt – oder das Bestreben danach (upper class oder middle class, Bildungsbürgertum oder Aristokratie).²⁴¹ Andererseits wachsen seit der Etablierung des ästhetischen Regimes – anders, als wir von Gleichheitsprinzipien dieses Regimes erwarten würden – neue Generationen heran, deren soziales Prestige oder die Zugehörigkeit zur „in-crowd“²⁴² sich daran misst, die „richtigen“ avantgardistischen zeitgenössischen Künstler, Szenen und Tendenzen zu kennen, die richtigen Filme, Performances, Musik usw. gut oder mindestens relevant zu finden und dem Rest eher „kritisch“ gegenüberzustehen. Dabei ermöglicht aber das ästhetische Regime den Eintritt theoretisch jedem und allem in den Kanon. So kämpfen neue Richtungen, Stile, Ansätze, Disziplinen, Techniken usw. für ihren Platz an der Sonne: um ihre Legitimation durch die Theorie, um die Zuneigung der Kritiker, um Infrastruktur, finanzielle Mittel, institutionelle Unterstützung, allgemeine Bekanntheit. Wie Marina Abramović es sagte: Mit sechzig will man nicht mehr ein Underground-Künstler bleiben, man will Mainstream werden. Der Weg führte sie vom nomadischen Künstlerleben im Bus bis in die MoMA.²⁴³

Indem er die unterschiedlichen Regime analysiert, parallelisiert Rancière die historische Entwicklung der Kunst und die der Politik, wobei beide in Richtung der Dehierarchisierung und Demokratisierung (der unterschiedlichen Schichten, Rollen, Sinne, Poetiken, Wahrnehmungen) evolvierten. Somit wird auch angeführt, wie sich die Veränderungen in verschiedenen Sphären (Kunst, Politik) gegenseitig bedingen und beeinflussen. Dennoch bleibt dabei eine Frage unbeantwortet: Wieso operieren Kunst und Politik nach demselben Prinzip und bleiben trotzdem getrennt? Wieso bedingen sie sich gegenseitig in ihren Verände-

²⁴¹ Vgl. Bourdieu 1979.

²⁴² Kritische Beobachter würden sagen: Schickeria, Hipster, Snobs.

²⁴³ Siehe *The Artist is Present*, den Dokumentarfilm über das Leben und Werk von Marina Abramović.

rungen, verschmelzen aber nicht in ein und derselben Realität? Bei allen Gemeinsamkeiten: Was bedingt ihren Unterschied zueinander? Genau an diesem Punkt muss daran erinnert werden, dass es Rancière gerade darum geht, das bisherige Verständnis von Kunst und Politik zu verschieben, zu überdenken und nicht zu akzeptieren. Gleiches gilt für das bisherige Unterscheiden zwischen ihnen. In die Debatten, in denen bisher von „Kunst“ und „Politik“ die Rede war, von „politische Kunst“ und von möglichen Beziehungen der Kunst zur Politik, führt Rancière seine eigenen Unterscheidungen ein: Es gebe Politik, und es gebe die Polizei, es gebe Dissens, und es gebe „Regeln, die Sinn machen“ (für sinnvoll gehalten werden und auch Sinn produzieren), es gebe die Provokation/Herausforderung des Gegebenen, und es gebe das Akzeptieren des Gegebenen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es für Rancière keinen Unterschied zwischen Kunst und Politik gibt, sondern nur den Unterschied zwischen dem Progressiven und dem Konservativen, zwischen dem, was das Eingependelte stört und herausfordert, und dem, was das Eingependelte unterstützt und es versucht zu erhalten. Wenn dies so ist, dann gibt es auch keinen Unterschied zwischen einem Künstler und einem Politiker, sondern nur zwischen einem Progressiven und einem Konservativen, zwischen dem Avantgardisten und dem Klassiker. Wenn dies der Fall ist, dann gibt es überhaupt keine klassische Aufteilung der Rollen und Berufe, sondern dann bahnt sich eine neue an: so etwas wie Peljhans Aufteilung in die Gruppe der Erfinder/Forscher und in diejenige der Investoren/Ausbeuter.

Dennoch lässt sich nur schwierig dafür argumentieren, dass es innerhalb unserer Gesellschaft tatsächlich Rollen gibt, die z. B. das, was wir unter politischem Handeln verstehen, in das künstlerische Handeln *integrieren* würden. Die Begrenzungen einer solchen Integration liegen in der (nach Luhmann) operativen Geschlossenheit unterschiedlicher Systeme der Gesellschaft, also hier in der operativen Geschlossenheit der Kunst auf der einen Seite und der Politik auf der anderen. Wenn eine Kommunikation stattfindet, indem der binäre Code Kunst/Nicht-Kunst angewandt wird, dann „verschwindet“ sie sozusagen in das System der Kunst. Ist die Kommunikation durch die Unterscheidung machtüberlegen/machtunterlegen (Regierung/Opposition) codiert, dann wird sie politisch. Insofern Rancière nach dem gemeinsamen Prinzip der Kunst und der Politik sucht und sie in der Reartikulation als Politik der Ästhetik und Ästhetik der Politik findet, gibt er auch zu, dass sie auf völlig unterschiedlichen Ebenen funktionieren: die Politik der Ästhetik auf der Ebene der sinnlichen Mikroereignisse („micro-evenements sensibles“) und die Ästhetik der Politik auf der Ebene der Konstitution der kollektiven Subjekte („constitution des sujets collectifs“). Die Ästhetik der Politik – also die Ebene, wo

die Konstitution der kollektiven Subjekte stattfindet – wird bei Rancière in der Unterscheidung Politik/Polizei näher erläutert.

5.5. Politik vs. Polizei // Das politische System

In einem Interview stellt Patricija Maličev in Bezug auf politische Probleme, die durch *Makrolab* thematisiert werden, Marko Peljhan die Frage, ob es so etwas wie politische Kunst gebe:

Maličev: *Gibt es politische Kunst?*

Peljhan: Es gibt Kunst, die vor der Politik flieht, es gibt Kunst, die der Politik folgt, und es gibt Kunst, die politisch ist.

Maličev: *Das ist Ihre Kunst?*

Peljhan: Meine, unsere – auf jeden Fall. Eine apolitische Position liegt außerhalb der realen Beziehungen in der Gesellschaft. Sie ist nur dann legitim, wenn sie dezidiert apolitisch ist. Tatsächlich ist sie aber mit der Realität verbunden und damit, wie Demokratie funktioniert oder wie einmal der Sozialismus funktioniert hat. Es gibt Mechanismen, in die man so oder so eingebunden ist.²⁴⁴

Kunst ist zwar, mit Peljhans Worten, unausweichlich in das politische System oder in den politischen Kontext, in der sie sich befindet, eingebunden – auch wenn sie dezidiert apolitisch ist. Das heißt aber noch nicht, dass Künstler gleichzeitig politische Verantwortung übernehmen müssten:

Maličev: *Ist die Zeit gekommen, den Künstlern zu vertrauen?*

Peljhan: Wie?

Maličev: *Dass wir Ihnen die Führung anvertrauen.*

Peljhan: Wenn diese Zeit kommt, ist das das Ende der Kunst. Kunst muss auch unverantwortlich sein dürfen. Das ist einer ihrer modi operandi. Deswegen ist für Kunst der Begriff der Freiheit wesentlich. Der individuellen Freiheit. Selbst versuche ich verantwortungsvoll zu sein. Das ist mein persönliches Prinzip, ich behalte mir aber die Freiheit zur Verantwortungslosigkeit vor.

Maličev: *Was sind Ihre Standards der Verantwortungslosigkeit?*

Das ist die richtige Frage. Vielleicht gibt es nur den Standard, dass man mit Kunst kein Leben zerstört. Das ist die ultimative Grenze. Ihre Frage müssten sich Politiker jeden Tag stellen, da sie oft ihre Verantwortung vergessen. Aber wir Künstler sind auch Politiker. Große Macht bringt große Verantwortung mit sich.²⁴⁵

²⁴⁴ Aus dem Interview mit Marko Peljhan, im Slowenischen: „*Maličev: A politična umetnost obstaja?* Peljhan: *Obstaja umetnost, ki beži pred politiko, obstaja umetnost, ki sledi politiki, in obstaja umetnost, ki je politična.* *Maličev: To je vaša?* Peljhan: *Moja, naša – zagotovo.* *Apolitična pozicija je pozicija zunaj realnih odnosov v družbi. Legitimna je samo, ko je deklarativno apolitična. Dejstvo pa je, da je povezana z realnostjo in s tem, kako funkcionira demokracija ali kako je nekoč funkcioniral socializem. Obstajajo mehanizmi, v katere si tako ali drugače vpet.*“ In: Patricija Maličev (2006).

²⁴⁵ Ebd. Im Slowenischen: „*Maličev: Je prišel čas, ko bomo lahko zaupali umetnikom?* Peljhan: *Kako?*“

Die Verantwortungslosigkeit, von der Peljhan spricht, ist die Ungebundenheit eines Künstlers an die oben geschilderte Logik von Ursache und Wirkung. Paradoxerweise geht jedoch genau dieses Nicht-Befolgen der Ursache-Wirkungs-Logik mit einer Neurelationierung der Elemente zusammen, mit einer Macht, im Alltag gegebene Ordnungen neu zu gestalten, und bringt damit eine gewisse Verantwortung mit sich. Die zwei verschiedenen Tätigkeitsbereiche folgen demselben Prinzip der Gestaltung.²⁴⁶ Nur wenn die Freiheit der Gestaltung sich an der „Ordnung der Dinge“ (Foucault) reibt, kann man von Politik sprechen. Politik aber unterscheidet Rancière von den geltenden Ordnungsprinzipien, die er unter dem Begriff Polizei subsumiert.

5.5.1. Politik vs. Polizei

Rancières Aktualität in gegenwärtigen Diskussionen über die Beziehung zwischen Kunst und Politik verdankt sich seiner Redefinition der Ausgangslage dieser Diskussion selbst. Statt von Kunst und Politik zu sprechen, die jede für sich recht unscharfe Begriffe sind und noch unschärfere wechselseitige Beziehungen aufweisen, verschiebt Rancière die Diskussion über Kunst und Politik auf eine Diskussion über die Politik der Ästhetik und über die Ästhetik der Politik. Denn es gibt laut Rancière keine „Kunst“ und keine „Politik“, sondern nur eine entsprechende Mappierung des Sicht- und Denkbaren. Diese Mappierung versteht er als einen Prozess, eine Operation, die Begriffe und Subjektivitäten erst forme und zueinander in Beziehung bringe. Eine statische Ontologie der Begriffe wird demzufolge abgelöst von einer dynamischen Betrachtung dessen, wie Dinge zu dem erklärt

Maličev: Da bi jim prepustili vodenje. Peljhan: Ko bo napočil ta čas, bo konec umetnosti. Umetnost mora biti tudi neodgovorna. To je eden od njenih modusov operandi. Zato je zanjo ključen pojem svobode. Individualne svobode. Sam poskušam biti zelo odgovoren. To je moj osebni princip, si pa pridržujem pravico do neodgovornosti. *Maličev: Kakšni so standardi vaše odgovornosti?* To je pravo vprašanje. Morda obstaja samo standard, da z umetnostjo ne uničuješ življenja. To je ultimativna meja. Vaše vprašanje bi si morali politiki zastavljati vsak dan, ker velikokrat pozabijo na svojo odgovornost. A umetniki smo tudi politiki. Velika moč prinaša veliko odgovornost.“

²⁴⁶ Diese Ansicht äußert auch Olafur Eliasson, wie auch die Forderung, dass Kunst ein schärferes Bewusstsein für gesellschaftliche Prozesse entwickeln solle: „Künstler und Politiker machen im Prinzip dasselbe.“ Deshalb sei der Austausch fruchtbar. „Sie gestalten Wirklichkeit.“ Doch Künstler und Politiker leben in verschiedenen Welten: Die Politik folgt, wie schon Luhmann schrieb, dem Prinzip der Macht. Dagegen scheint die Kunst dieser Tage immer mehr um sich selbst zu kreisen und dabei an gesellschaftlicher Relevanz zu verlieren. „Die Kunst muss sich selbst kritisch unter die Lupe nehmen, wie wir uns besser in die gesellschaftliche Dynamik integrieren können“, sagt Eliasson. Zit. n. Barbara Nolte 2012.

werden, was sie dann *sind*. Die vermeintlich objektiven Kategorien „Kunst“ und „Politik“ werden als sehr zerbrechliche Operationen enttarnt. Dazu wird unser vermeintlich autonomes Handeln, Wahrnehmen und Denken – sei es der Sphäre der Kunst oder der Sphäre der Politik zugeschrieben – als für immer schon heteronom erklärt; es *bezieht* sich immer bereits auf *andere* Sphären von Erfahrung. Unter diesen Bedingungen, unter denen Handeln, Wahrnehmen und Denken in einem Bereich nur durch Beziehungen zum Handeln, Wahrnehmen und Denken in anderen Bereichen geformt werden, ergibt die Frage nach Autonomie, wie z. B. der „Autonomie der Kunst“, keinen Sinn.²⁴⁷

Wenn unsere eigenen („autonomen“) Handlungen immer heteronom sind, stellt sich die Frage: Wie können wir die wie auch immer gegebenen Verhältnisse ändern und politisch handeln? Rancières Redefinition von Politik folgend, geht es beim politischen Handeln gar nicht primär darum, die gegebenen (Macht-)Verhältnisse zu ändern, sondern die Rahmenbedingungen gegebener (Macht-)Verhältnisse infrage zu stellen. So schreibt Rancière:

Politik ist eine spezifische Unterbrechung der Logik der *arche*. Sie setzt nicht bloß die Unterbrechung der „normalen“ Verteilung der Positionen zwischen dem, der eine Macht ausübt, und demjenigen, der sie über sich ergehen lässt, voraus, sondern eine Unterbrechung in der Idee der Dispositionen, die diese Positionen „eigen“ machen.²⁴⁸

Das Wissen als Wissen über die Ordnung der Gesellschaft impliziert für Rancière auch, die eigene Position in dieser Ordnung zu kennen. Das aber verhindere jegliche Emanzipation. Emanzipation könne nicht durch Begriffe wie „Macht“ und „Widerstand“ gedacht werden, sondern nur im Sinne der Eröffnungen neuer Möglichkeiten.²⁴⁹

Emanzipation sei nicht Widerstand: Die Arbeiter, die an den Arbeiterbewegungen im 19. Jahrhundert teilnahmen, schrieben in ihren Briefen, dass sie keine Rebellen seien und auch nicht versuchten, das soziale Gleichgewicht zu ihren Gunsten zu verschieben, sondern sie wollten einen neuen Möglichkeitsraum öffnen.²⁵⁰

Rancières Analogisierung von politischen und ästhetischen Operationen bezieht sich auf die Kritik des Gegebenen, der Gegebenheiten im Allgemeinen. Eine Kritik äußere sich als

²⁴⁷ Die vorliegende Vorstellung der Begriffe Kunst, Politik und Autonomie ist einer persönlichen Einführung Rancières entnommen, die im Rahmen der Tagung „Thinking – Resisting – Reading the Political“ im November 2011 an der Justus-Liebig-Universität in Gießen stattgefunden hat.

²⁴⁸ Jacques Rancière 2008: 15.

²⁴⁹ Vgl. Jacques Rancière 1981.

²⁵⁰ Ebd.

Dissens, als Hinterfragung der Bedingungen, die das Gegebene erzeugten und als solches erhielten. Im Gegebenen sei nicht nur die Welt auf eine bestimmte Weise vorhanden, auf eine bestimmte Weise aufgeteilt, auch die Beziehungen zwischen den Teilen seien es, und genauso seien die zugeschriebenen Positionen dieser oder anderer Menschen aufgeteilt. Die einen seien in der Position, zu sprechen und gehört zu werden, die Welt auf eine bestimmte Weise zu erzeugen,²⁵¹ den anderen würden Positionen zugeschrieben, aus denen heraus ihre Rede nur als unartikulierter Schrei oder Brabbeln wahrzunehmen sei:

Political dissensus is not a discussion between speaking people who would confront their interests and values. It is a conflict about who speaks and who does not speak, about what has to be heard as a voice of pain and what has to be heard as an argument on justice. And this is also what “class war” means: not the conflict between groups who have opposite economic interests, but the conflict about what an “interest” is, the struggle between those who set themselves as able to manage social interests and those who are supposed to be only able to reproduce their life.²⁵²

Dissens ist aber, Rancière folgend, nicht allein der Gegenstand seiner Theorie, sondern auch seine analytische Methode: Rancières theoretische Operationen suchen immer der Konfiguration eines Problems einen neuen Rahmen zu geben. So, wie die Mappierung des Sichtbaren und des Denkbaren die Ur-Operation der Erzeugung einer Welt ist – sei diese Welt eine politische oder eine ästhetische –, so sucht Rancière auch die Theorielandschaft, die sich mit Politik und/oder Kunst befasst, neu zu kartografieren. Sprachlich und disziplintheoretisch verzeichnete Grenzen werden gelöscht und neu aufgestellt.

Das Beispiel dafür ist die Herausforderung und die Umkehrung der Idee einer „reinen“ Politik. „Reine“ Politik gebe es nicht, da Politik immer eine Art Neuaufteilung des Politischen gegenüber dem Nicht-Politischen sei. In diesem Verständnis wird Politik also an einem Ort erscheinen, dem das Politische sonst nicht zugemutet wird. Dies ließe sich als reine Spielerei mit den Aufteilungen der Zumutbarkeitsterritorien lesen, würde Rancière nicht erklären, dass Politik nicht auf ein rein antagonistisches Schema zu reduzieren sei, bei dem es nur um die Formalität der Neuaufteilung der bereits aufgeteilten Welt gehe und der Inhalt der politischen Forderungen nicht relevant sei. Politik beinhalte eine Universalie, und die sei: Gleichheit. Dieses Prinzip werde jedoch nie direkt umgesetzt, sondern bloß dadurch, das jemandem Unrecht getan werde (wobei nicht jedes Unrecht gleich auch politisch sei).²⁵³

²⁵¹ Für einen Sprachphilosophischen Ansatz zur Erzeugung der sozialen Welt vgl. John R. Searle 1970, 2010.

²⁵² Jacques Rancière 2011c: 2.

²⁵³ Ebd.: 2–4.

Im Gegensatz zu den klassischen Auffassungen von Politik in der politischen Philosophie – und noch mehr in den Politikwissenschaften – ist Politik für Rancière nicht das politische System, nicht das vorausgesetzte politische Subjekt, sondern sie entsteht als Intervention in die Formierung eines politischen Subjekts, *bevor* es sich „passend“ in die gegebene Ordnung einfügt. Anders gesagt: Das politische Subjekt wird in einer politischen Beziehung erst konstituiert:

Das Eigene der Politik ist von vornherein verloren, wenn man sie als spezifische Erfahrungswelt denkt. Die Politik kann sich durch kein Subjekt definieren, das ihr vorausginge. Vielmehr muss die politische „Differenz“, die es erlaubt, das Subjekt der Politik zu denken, *in der Form der politischen Beziehung* [Markierung S. V.] aufgesucht werden. Die Politik verschwindet, sobald man diesen Knoten zwischen einem Subjekt und einer Beziehung löst.²⁵⁴

Das Subjekt und seine Beziehungen (zu anderen Subjekten, zu Orten, Tätigkeiten, Seinsweisen) sind knotenhaft miteinander verbunden oder, besser, zusammengeschweißt, da sie einander bedingen und nicht in voneinander unabhängige Einheiten aufgelöst werden können. Rancière behauptet, diese Knoten wären **in allen Fiktionen** gelöst, „seien sie spekulativ oder empiristisch“, wenn sie

den Ursprung der politischen Beziehung in den Eigenschaften ihrer Subjekte und den Bedingungen von deren Zusammenkunft suchen. Die traditionelle Frage „Aus welchem Grund kommen die Menschen in politischen Gemeinschaften zusammen?“ ist immer schon eine Antwort, und zwar eine Antwort, die den Gegenstand, den sie zu erklären oder zu begründen behauptet, verschwinden lässt, das heißt die Formen des politischen Teilhabens, die dann im Spiel der Elemente oder Atome der Soziabilität verschwinden.²⁵⁵

Die Verwicklung dessen, was ein Subjekt ist, und dessen Beziehungen zu anderen Subjekten, Orten, Tätigkeiten, Seinsweisen lassen sich z. B. auch anhand der Entwicklung des Subjekts „Frau“ verbildlichen.

Frauen hatten noch Anfang des 20. Jahrhunderts kein Recht, als Individuen an politischen Gemeinschaften teilzunehmen oder sie gar selbst zu gründen. Die Eigenschaften des Subjekts „Frau“ wurden als dafür ungeeignet eingestuft und durch ein kulturell-historisches Imaginarium begründet, das Frauen bestimmte Rollen, Plätze, Tätigkeiten zuwies und andere verweigerte. Diese Eigenschaften konnten wiederum nur in Beziehung zum Subjekt „Mann“ und den ihm zugeschriebenen Eigenschaften, Rollen, Plätzen, Tätigkeiten,

²⁵⁴ Jacques Rancière 2008: 9-10.

²⁵⁵ Ebd. 10.

artikuliert werden. „Man wird nicht als Frau geboren, man wird es“²⁵⁶, schrieb Simone de Beauvoir.

In die Kontingenz dieser Eigenschaften- und Rollenformierungen zu intervenieren, hieße dann nicht, „auch“ Wahlrecht zu haben, „auch“ jeden Beruf ausüben zu können usw., sondern *die Differenz an sich* aufzurütteln: Politik heißt nicht, „als Frau“ aus einer gegebenen Position zu sprechen („Ich als Frau möchte auch ...“) – denn die Position „der Frau“ ist in der gegebenen Ordnung schon festgelegt –, sondern es heißt, eine *andere* Position zu behaupten – eine Position, die bisher noch nicht denkbar war und für die es folglich auch noch keinen Begriff gibt.

Das Gleiche gilt für alle „Subjekte“: „Türken“, „Schwarze“, „Homosexuelle“ usw. Um ihre Formen des Teilhabens zu ändern, müssen an erster Stelle die Wahrnehmungsweisen geändert werden.

Die herrschende Wahrnehmungsweise ist laut Rancière die symbolische Konstruktion des Sozialen oder – „die Polizei“. Das Wesentliche der Polizei sei eine bestimmte Aufteilung des Sinnlichen: „Man nenne **Aufteilung des Sinnlichen** das allgemein begriffene Gesetz, das die Formen des Teilhabens bestimmt, indem es zuerst die Wahrnehmungsweisen festlegt, in die sie sich einschreiben“²⁵⁷. Wie geschieht dies? Diese Formulierung der Rolle der Polizei verweist auf einen Bezug zu Althusser's Konzept der ideologischen Staatsapparate und der „Anrufung“ wie auch auf Gramsci's Verständnis von Hegemonie.²⁵⁸ Individuen werden bei Althusser durch Anrufung als spezifische Subjekte geformt. Bei Rancière heißt dies, dass die sogenannte symbolische Konstitution des Sozialen darin resultiert, dass die Gesellschaft aus Gruppen bestehe, die „Weisen spezifischen Tuns verschrieben sind, aus Plätzen, wo diese Tätigkeiten ausgeübt werden, aus Seinsweisen, die diesen Tätigkeiten und diesen Plätzen entsprechen“. Weiter, erklärt Rancière, sei in dieser völligen Übereinstimmung der Funktionen, Plätze und Seinsweisen kein Platz für irgendeine Leere.²⁵⁹

Da Politik die Risse in dieser Aufteilung verbreitert, entsteht eine Leere, die mit den Bezeichnungen des bereits Bestehenden nicht zu fassen ist. Es formen sich vielmehr neue Beschreibungen, neue Begriffe, neue Identitäten, anders gesagt – alte Identitäten werden

²⁵⁶ „On ne naît pas femme : on le devient“, Simone de Beauvoir 1949: 13.

²⁵⁷ Jacques Rancière 2008: 31.

²⁵⁸ Vgl. Jacques Rancière 1974, Louis Althusser 1969, Antonio Gramsci 2007.

²⁵⁹ Jacques Rancière 2008: 32.

„desidentifiziert“. „Polizei“ steht für Starrheit, „Politik“ für Bewegung. Das wird an Rancières doppeltem Verständnis vom Konzept der Subjektivierung deutlich: Subjektivierung als Operation und zugleich als Subjekt, das durch diese Operation produziert wird. Politische Subjekte werden als Kollektive konstituiert, sie existieren jedoch nur in der Beziehung zwischen dem Pronomen und dem Namen und unterscheiden von jeglicher Identität einer realen Gruppe. Identität kann es, politisch gesehen, deklarativ und manifest geben, real aber nicht:

Une subjectivation politique, c'est la constitution d'un collectif de manifestation et d'énonciation. Celui-ci peut se déclarer sous un nom de sujet "nous, citoyens", "nous, ouvriers", "nous, femmes", mais les sujets politiques ainsi définis n'existent justement que dans le rapport entre le pronom et le nom, dans la différence entre les deux, dans l'opposition que cette différence induit par rapport à toute forme d'identité d'un groupe réel, défini par une commune appartenance sociale ou autre. C'est là ce qui oppose la politique à ce que j'appelle police : la police est le régime de l'identité et du calcul des identités, la constitution symbolique d'une société comme ensemble de groupes définis et identifiables. C'est en quoi une subjectivation est toujours une désidentification.²⁶⁰

Was ist dann politische Kunst?

Politische Subjektivierung formt neue (oder alte) Identitäten, sie werden aber zwangsweise wiederum Risse aufweisen und politisch dazu gezwungen werden können, sich neu aufzuteilen. In Mostar, Bosnien, z. B. wurde im Jahr 2005 eine Skulptur von Bruce Lee aufgestellt in der Hoffnung, gegebene politische Identitäten, die den Krieg in Bosnien gefüttert hatten, in einer neuen und zugleich alten Identifikationsfigur zu versöhnen. Muslimische und kroatische Bosniaken, die im Krieg gegeneinander um die Herrschaft über die Stadt gekämpft hatten, blieben sieben Jahre nach Kriegsende in der zerteilten Stadt: Muslime am östlichen Flussufer Neretva, Kroaten am westlichen Ufer. Wie immer ihre kollektiven Identitäten sie auf unversöhnlich getrennte Seiten festschrieben, so schienen sie doch eine gemeinsame Identifikationsfigur aus ihrer Jugend zu teilen, die nicht in politische, religiöse und territoriale Grenzen gepresst werden könnte. Zumindest war dies die Vermutung. Eine Großzahl der Männer auf beiden Seiten gehört zur Generation der ex-jugoslawischen Jugend, die in den 70er- und 80er-Jahren einer gemeinsamen Obsession verfiel: Kung-Fu-Filmen und ihrem Kultheld Bruce Lee. Eine bronzene Skulptur von Lee in Lebensgröße im Nachkriegs-Mostar aufzustellen, war eine Initiative der lokalen Jugendgruppe Mostar Urban Movement. Die Skulptur wurde vom kroatischen Bildhauer Ivan Fijolić gefertigt und am 26. November 2005 auf der Westseite des Park Zrinjevac

²⁶⁰ Jacques Rancière 2009b: 169.

enthüllt. Wenige Tage danach wurde die Skulptur durch Vandalismus teilweise zerstört, zu Restaurationszwecken entfernt und dann, erst nach sieben Jahren wieder aufgestellt.²⁶¹

Die politischen Subjektivierungen, die die kollektiven Identitäten bosnischer Kroaten und Muslimen formieren und voraussetzen, konnten nicht mit einer gemeinsamen Identifikationsfigur aus ihren Schienen gebracht werden – dafür reichte ein skulptureller Bruch in der Selbstwahrnehmung der Betrachter nicht aus. Was aber hat eine Skulptur mit ihrem gesellschaftlichen Kontext gemeinsam? Auf welche Art ist ein Kunstwerk mit seinem gesellschaftlichen Kontext verbunden und in welchem Sinne von ihm getrennt?

Obwohl es bei der Rancière'schen Idee von Politik um die Herausforderung festgelegter Wahrnehmungsweisen geht und die Formung dieser Wahrnehmungsweisen der Punkt ist, an dem sich die Ästhetik der Politik und die Politik der Ästhetik treffen, schmelzen sie nicht zu einer einzigen Realität zusammen:

Dans ma conception, l'esthétique et politique se melent assurément l'une à l'autre: il y a une esthétique de la politique puisque la politique concerne d'abord ce qu'on voit, ce qu'on en dit, ce que l'on peut en faire. Il y a une politique de l'esthétique, puisque l'esthétique crée des formes de communauté, des ruptures de l'ordre perceptif, des bouleversements de hiérarchies sensibles. Mais justement esthétique de la politique et la politique d'esthétique ne se fondent pas en une seule réalité: ainsi l'art du régime esthétique a sa propre démocratie, mais celle-ci tend à opérer une égalité des micro-événements sensibles à une échelle qui n'est pas celle de la constitution des sujets collectifs de la politique.²⁶²

Kunst verwirklicht im ästhetischen Regime ihre eigene Demokratie und das Prinzip der Gleichheit auf einer Mikroebene, einer ganz anderen Skala als die Konstitution kollektiver Subjekte. Kunst werde, so Rancière, nicht kritisch oder politisch, indem sie über sich hinausgehe, sich von sich selbst verabschiede und in die sogenannte reale Welt eingreife, denn es gebe keine „reale Welt“, die als das Außen von Kunst funktioniere.²⁶³ Es gebe nur Welten, die als „reale Welten“ fungierten, letztlich aber nichts anderes seien als verkappte Fiktionen:

There is no “real world”. Instead, there are definite configurations of what is given as our real, as the object of our perceptions and the field of our interventions. The real is always a matter of construction, a matter of “fiction” [...] what characterizes the mainstream fiction of the police order is that it passes itself off as the real, that it feigns to draw a clear-cut line between what belongs to self-evidence of the real and what belongs to the field of appearances, representations, opinions and utopias.²⁶⁴

²⁶¹ Vgl. Fena (2013)

²⁶² Jacques Rancière 2009b: 175.

²⁶³ Vgl. Jacques Rancière 2011a: 148.

²⁶⁴ Ebd. 148–149.

Weil die sogenannte reale Welt nur eine polizeilich überwachte Fiktion sei, eine festgehaltene Form im Überfluss sich verschiebender und transformierender Formen, bedeute dann die Verschiebung der Grenzen der Kunst auch keinen Sprung von Fiktion in die Realität.²⁶⁵ Künstlerische Praktiken stellten entsprechend weder Formen von Bewusstsein her noch rebellische Impulse für Politik. Sie leisteten ihren Part dadurch, dass sie einen polemischen Gemeinsinn herstellten, eine neue Landschaft des Sichtbaren, Sagbaren und Machbaren.²⁶⁶ Künstlerische Praktiken blieben dabei jedoch, wie bereits erwähnt, vom polizeilichen Gemeinsinn nicht unabhängig.

Die polizeiliche Ordnung bestimmt klare und eindeutige Strukturen, Rollen, Positionen, etwa: Marko Peljhan ist ein zeitgenössischer Künstler. Männlich, slowenisch²⁶⁷, mittleren Alters. Diese Bezeichnungen enthalten bestimmte Erwartungen darüber, welche Position ein so bezeichnetes Individuum in der Gesellschaftsordnung einnimmt, welche Tätigkeiten es ausübt, an welchen Orten und zu welchem Zweck. Zeitgenössische Künstler zeigen ihre Arbeiten in der „realen Welt“ im Rahmen von Institutionen für zeitgenössische Kunst bzw. wird ihre Arbeit durch sie vermittelt.

Die „Polizei“ spielt hier dahingehend eine Rolle, dass nicht jeder, der sich als Künstler beschreibt, im Rahmen einer Institution für zeitgenössische Kunst präsentiert wird und dementsprechend auch als Künstler wahrgenommen werden kann. Darüber, wer als Künstler zu gelten hat und was als Kunst gilt, entscheiden sogenannte Experten: Kuratoren, Kunsttheoretiker, Kunstkritiker, Kunsthistoriker, Programmleiter. Die *documenta*, auf der *Makrolab* zum ersten Mal präsentiert wurde, ist die weltgrößte Ausstellung zeitgenössischer Kunst – wer dort ausstellt, darf über „Kunst und die Welt“ mitbestimmen – aber nur (!) im Rahmen der Kunst.

In Rancières Worten: Eine Ausstellung, das Theater, das Museum und das Buch seien an sich ästhetische Realitäten, „sie sind spezifische Aufteilungen des Raums und der Zeit, des Sichtbaren und des Unsichtbaren“. Sie kreierte spezifische Formen des „common sense“, und dies, schreibt Rancière, unabhängig von der Botschaft, die ein Künstler vermitteln

²⁶⁵ Vgl. ebd. 149.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

²⁶⁷ Eine weitere Bezeichnung, die auf die kulturhistorische Differenzierung verzichtet, wäre: „aus dem östlichen Europa“ oder, noch ungenauer: „aus den ehemaligen Ostblockländern“.

wolle, oder von dem Zweck, dem sich der Künstler verschreibe.²⁶⁸ Der Künstler setze nur in einem gegebenem Rahmen unterschiedliche Strategien ein, um unsere „Rahmen, Geschwindigkeiten und Skalen“ der Wahrnehmung herauszufordern.²⁶⁹ Die „Polizei“ sei also nicht bloß eine durch die oben erwähnten Experten gewährleistete Ordnung, sondern auch die vorgemusterte Erwartung des Publikums, die an dem und dem Ort von der und der Person dies und jenes erwarte und nichts anderes.

So gelang Peljhan eine ungewöhnliche Neuaufteilung des Sinnlichen mit einem Projekt, das die Kunstwelt selbst nicht verstand, durch die eine Polizei („die Kunstwelt“), nicht aber durch die andere.

Der Rahmen einer Ausstellung ermöglicht es, polizeiliche Wahrnehmungsordnungen herauszufordern. Gleichzeitig kann sie aber die Wirkung einer (sehr krassen) Herausforderung der Wahrnehmungsordnung nicht absichern oder gewährleisten. Um die angestrebte Reichweite des Projekts *Makrolab* erfassen zu können, genügt die Erwartungshaltung eines durchschnittlichen Ausstellungsbesuchers nicht: drei bis fünf Minuten Aufmerksamkeit pro Kunstwerk, Betrachtung des Kunstwerks als „Kunst“ und nicht als „Wissenschaft“ oder als „Aktivismus“ (siehe oben, S. 102). Verständnis für die volle Komplexität des Projekts wird erschwert durch die Tatsache, dass Peljhan in die Konzipierung von *Makrolab* für ihn bedeutende theoretische Bezugspunkte einbaute (Chlebnikov, Virilio, Debord, tactical media) und dass das Projekt über unterschiedliche Medien und Quellen verstreut präsentiert wurde – beides erlebbar nur mit einer in der Regel nur Forschern und Experten zur Verfügung stehenden Zeit und Geduld. Immerhin blieb *Makrolab* in Bezug auf die Polizei/Politik-Differenzierung noch auf zwei anderen Ebenen wirksam: auf der Ebene der Erzeugung einer umfassenden alternativen Fiktion zur „realen Welt“ und auf der Ebene der Verschiebung der Grenzen dessen, was als das „Politische“ anerkannt wird.

Zu Peljhans Erzeugung einer alternativen Fiktion zur „realen Welt“ ist zu sagen: Hier geht es um einen alternativen Ansatz zu Wissen, Forschung, Technik, um nur einige Aspekte des Projektes zu nennen. In der „realen Welt“ gibt es Wissenschaftler, die zu Klimawandel oder UAVs oder zu Datenschutz forschen (nicht aber zu allem gleichzeitig) und ihre Forschungsergebnisse separat veröffentlichen. Diese Veröffentlichungen erreichen entweder nur spezialistische Kreise oder werden durch die Medien einer breiteren Öffentlichkeit

²⁶⁸ Vgl. ebd. 141.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

vermittelt. Die Ergebnisse können als Thema politisiert werden, auf ihrer Grundlage können politische Forderungen formuliert werden.

Diese politischen Forderungen können von Entscheidungsträgern aufgenommen oder abgelehnt werden, in jedem Fall (auch im Falle des Nichtentscheidens) wird dies Konsequenzen für die zukünftigen Regeln des gemeinsamen Lebens haben; etwa, ob sich die industrielle Entwicklung zukünftig auf die Begrenzung von Emissionen einrichten muss oder nicht, ob private Kommunikation zunehmend vom Staat und von Korporationen überwacht wird oder nicht, ob die Bürger selbst Zugriff auf militärische Überwachungstechnologien haben usw.

Makrolab stellt dieser polizeilichen Ordnung der Welt, den disziplinären Einschränkungen davon, wie sie wahrgenommen und wie sie verändert werden kann, eine Alternative gegenüber. Es geht nicht mehr um vereinzelte Informationen aus vereinzelten Bereichen, die ggf. nach bereits zugeteilten Rollen und Prozeduren neue vereinzelte Regeln des gemeinsamen Lebens fördern können, sondern um eine holistische Vision der Welt, in der zuvor klar getrennte Bereiche (Wissenschaft, Technik, Kunst als Disziplinen, Telekommunikationen, Migrationen und Klimawandel als Themen) ineinanderfließen und dadurch nicht zuletzt eine andere mögliche Zukunft eröffnen: *Makrolab* ist als Fiktionsfabrik im Jetzt der „realen Welt“ ein Laboratorium für die Zukunft jedes Menschen. Dafür bedarf es nicht nur neuer Begriffe und Begrifflichkeiten (wie z. B. „Inventor/Explorer“), sondern auch einer neuen Grammatik, Semantik, Syntax. Was im Hier und Jetzt als Poesie erscheint, ist an sich die Entstehung einer neuen Sprache, die die Sprache der Zukunft werden will.²⁷⁰

Entscheidungsträger, die über die jetzige und die zukünftige Ordnung (der näheren Zukunft) der Welt verfügen – in Peljhans Worten „Ausbeuter/Erwerbler“ (Investors/Exploiters) –, präsentieren die bestehenden Verhältnisse als „reale Welt“ und können sich Veränderung nur als pragmatische Evolution dieser Ordnung vorstellen. Deswegen gibt es Politik nicht als eine Verhandlung innerhalb dieser Ordnung, wo Forscher und Ingenieure

²⁷⁰ Der Rekurs auf „Sprache“ ist hier in Bezug auf *Makrolab als Analogie* zu verstehen und nicht als Behauptung, dass *Makrolab* eine neue Sprache im engeren Sinn kreieren würde. Es geht um Sprache als die gedachte Aufteilung der Welt und als Logik, nach der die so vorhandenen Teile miteinander verbunden sind oder verbunden werden können. Julia Kristeva schreibt zur Beziehung von Sprache und Denken: „[...] language is at once the only manner of being of thought, its reality and its accomplishment. [...] all language that is produced is produced to be communicated in social exchange. The classic question ‘what is the primary function of language: to produce a thought or to communicate it?’ has no objective foundation. Language is all that at once, and cannot have one of these functions without the other.“ Julia Kristeva 1991: 6.

für technologische Entwicklung sorgen, Politiker Entscheidungen über die Regeln des Zusammenlebens treffen und Künstler Kunstwerke produzieren. Durch *Makrolab* denkt Peljhan das Politische um: Die Zukunft kann nicht mehr im hoch spezialisierten und für globale Zusammenhänge blinden Fachidiotismus entworfen werden, sondern nur aus einer neuen Figur heraus – dem „Ingenieur/Forscher“ (Inventor/Explorer) –, in der die Grenzen dieser Disziplinen verschwinden auf der Suche nach neuem Wissen; und dies auf viel radikalere Weise als durch jede sogenannte Inter-, Multi- oder Transdisziplinarität.

5.5.2. Das politische System

In seiner Abhandlung über Politik entstaubt Luhmann, genau wie Rancière, das alteuropäische Verständnis von Politik und damit die bisherigen Vorstellungen in politischer Philosophie und Politikwissenschaft, die auf den Unterscheidungen oikos/polis, Staat/Ökonomie oder Staat/Markt/Zivilgesellschaft gründen. Anstelle dieser Unterscheidungen führt Luhmann eine neue, systemtheoretische Unterscheidung ein: Gesellschaft/Politik. Den Grund dafür findet Luhmann darin, dass „der gesamte kategoriale Rahmen“ und „die entsprechende Einteilung der Welt“ der griechischen Antike wie auch des 18. und 19. Jahrhunderts – also der Zeit, in der die oben genannten Unterscheidungen entstanden sind – verschwunden seien und sich nicht mehr restaurieren ließen.²⁷¹ Dementsprechend könnten diese Begriffe und Unterscheidungen die Politik der modernen, ausdifferenzierten Gesellschaft nicht mehr erfassen. Gleichzeitig distanziert sich Luhmann von der theoretisch-analytischen Gleichstellung der Politik mit jeder Anwendung von Macht auf gesellschaftliche Verhältnisse: „Unter ‚Macht‘ wird dabei einfach die Festlegung sozialer Zustände verstanden, vor allem auch die Erzeugung und Reproduktion sozialer Ungleichheit. Das schließt, mit Bourdieu, auch die Durchsetzung sozialer Denkschemata und Klassifikationen ein, die sogenannte ‚symbolische Gewalt‘.“²⁷² Luhmann argumentiert weiter, dass er diesen Sachverhalt nicht bestreiten oder seine Bedeutung infrage stellen wolle, es sei jedoch unzumutbar, ihn unter dem Begriff der Politik zu subsumieren. Das würde zu einer begrifflichen Konfusion von Gesellschaft und Politik führen, die Luhmann scharf voneinander trennt.²⁷³

²⁷¹ Niklas Luhmann 2000: 9–10.

²⁷² Ebd. 13–14.

²⁷³ Ebd. 14.

Luhmanns grundlegende Beschreibung der Gesellschaft lautet, dass Gesellschaft Kommunikation sei und sich durch Kommunikation vollziehe. Die moderne Gesellschaft werde dadurch charakterisiert, dass sich Kommunikationen ausdifferenzieren und sich als Teilsysteme des Gesamtsystems Gesellschaft manifestieren. Dies sei ein Ergebnis der gesellschaftlichen Evolution, in der bestimmte Probleme die funktionale Differenzierung gewisser Kommunikationen und damit die Bildung unterschiedlicher Funktionssysteme befördert hätten.

Die spezifischen Probleme seien an sich unlösbar, sie wirkten aber genau deswegen als Katalysatoren der Entstehung und Selbstreproduktion von Strukturen, die der Lösung des Problems dienten. Da aber das Problem unlösbar sei, Sorge es dafür, dass sich die Strukturen im Zustand eines *perpetuum mobile* befänden. Das politische System strukturiere sich um das Problem des kollektiv bindenden Entscheidens, was auch Luhmanns Definition von Politik entspricht: „Politik ist das Bereithalten der Kapazität zu kollektiv bindendem Entscheiden.“²⁷⁴ Weiter schreibt Luhmann dazu, „weshalb die Evolution diese Funktion ‚wählt‘“:

Sie entspricht einem Problem, das die Gesellschaft mit oder ohne ausdifferenzierte Politik lösen muß, nämlich der Notwendigkeit, kollektive Verbindlichkeiten festzusetzen auch angesichts von Meinungsdivergenzen oder Meinungsschwankungen unter den Betroffenen. Nur in sehr einfachen Gesellschaften kann man dies dem Lauf der Dinge überlassen, dem Entstehen von Tatsachen, der Selbstfestlegung des Gesellschaftssystems durch die eigene Geschichte. Wenn das nicht mehr ausreicht oder wenn auf diese Weise zu viele Konflikte ausgetragen werden müssen, wird ein Bedarf für kollektiv bindendes Entscheiden erkennbar.²⁷⁵

Mit einer Fokussierung auf die Kapazität für kollektiv bindendes Entscheiden wird Politik viel enger gefasst als im Sprachgebrauch, der Politik mit jeder Anwendung von Macht auf gesellschaftliche Verhältnisse gleichstellt. Diese Konfusion von Gesellschaft und Politik „widerspräche auch dem, was heute unter dem Begriff von Politik faktisch institutionalisiert ist, nämlich der auf den Staat und seine Entscheidungspraxis bezogenen Politik.“²⁷⁶

Weiter warnt Luhmann vor einem zu laschen Gebrauch des Politikbegriffs: „Wenn Intellektuelle einen eigenen Begriff von Politik bevorzugen, mögen sie das tun; aber sie verzichten damit auf einen Zugang zu den Operationen, die in der heutigen Gesellschaft als

²⁷⁴ Ebd. 87.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd. 14.

politisches System ausdifferenziert sind.“^{277 278} Anders gesagt, sei über das Politische zu sprechen und sich damit auf die gesamte Ordnung der Gesellschaft zu beziehen, nicht nur eine Überlastung eines einzigen Begriffs, sondern auch eine Überforderung dessen, was Politik in der modernen Gesellschaft überhaupt leisten könne. Aber was sind dann die spezifischen Operationen des politischen Systems? Was sind politische Kommunikationen, und wie unterscheiden sie sich von anderen Kommunikationen?

Kommunikationen sind Operationen, und eine Operation ist laut Luhmann ein Ereignis ohne Zeitbeständigkeit. Zeitbeständigkeit könne nur durch Vernetzung eines Ereignisses mit anderen Ereignissen – also mit Systembildung – erreicht werden. Systembildung konstituiere Operationen, die sich dazu eigneten, selektiv. Dieses Netz von miteinander in Beziehung gebrachten Ereignissen werde durch Operationen zusammengehalten, die manches berücksichtigten, anderes nicht. Das, was berücksichtigt werde, gehöre zum System, alles andere zur Umwelt des Systems.²⁷⁹

Diese Beziehung zwischen Ereignis und Zeitbeständigkeit, zwischen Einzeloperationen und System, gelte für alle Systeme. Damit ist aber noch nicht beantwortet, wie die Beziehung zwischen Ereignis und Zeitbeständigkeit im spezifischen Fall der Politik funktioniert. Wie im Kapitel über binäre Codierung im Detail beschrieben, halten spezifische Operationen ein System zusammen (sie vernetzen also Ereignisse mit anderen Ereignissen), nicht aber andere Systeme, weil diese durch ihre eigenen systemspezifischen Operationen produziert und reproduziert werden. Dadurch werden Kommunikationen einem bestimmten System zugeordnet und nicht einem anderem, und zwar durch die Anwendung eines binären Codes. Die Spezifik der Politik unterscheidet Luhmann nicht nur durch eine besondere Funktion (das Bereithalten der Kapazität zu kollektiv bindendem Entscheiden), sondern auch durch eine besondere Codierung: „In der Praxis hat sich [...] ein strikter binärer Code entwickelt, nämlich eine gleichzeitige Präsenz von Regierung und Opposition in allen politischen Entscheidungen.“²⁸⁰ Die Codierung *Regierung/Opposition* sei dabei die in politische Form gebrachte basale Unterscheidung *machtüberlegen/machtunterlegen*. Und diese

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Der entgegengesetzte Ansatz ist oft unter dem Begriff „Das Politische“ zu finden: Ulrich Bröckling und Robert Feustel schreiben in der Einleitung zu „Das politische Denken“: „Das Politische, wie es hier verhandelt wird, zeigt sich gerade darin, die Frage danach offen zu halten. Die vorgestellten Positionen sind insofern kritisch: sie insistieren darauf, dass die definitorischen wie praktischen Schließungen des Politischen nicht das letzte Wort sein können.“ In: Ulrich Bröckling und Robert Feustel (2010): 9.

²⁷⁹ Niklas Luhmann 2000: 15–16

²⁸⁰ Ebd. 98.

Unterscheidung habe wiederum eine funktionale Begründung: Um Kommunikationen dem politischen System zuordnen zu können, müssten sie in Form von Entscheidungen erscheinen. Jemand entscheide, und jemand müsse diese Entscheidung akzeptieren. Weil es aber in der Politik um kollektiv bindende Entscheidungen gehe, entstehe hier das Problem, auf welcher Grundlage eine Entscheidung durchgesetzt werden könne, sodass sie diejenigen, die sie betreffe, annehmen müssten. An diesem Punkt bilde sich ein Bedarf an Macht:

Ein Bedarf für Macht entwickelt sich nur dann, wenn Handlungen als Entscheidungen kommuniziert werden, also Selektionen, die auch anders ausfallen könnten; und wenn sie sich auf Handlungen eines Anderen beziehen, für die dasselbe gilt. [...] das Problem ist, wie und wozu man Andere dazu bringen kann, eine Entscheidung zu akzeptieren, obwohl die Welt andere Möglichkeiten anbietet.²⁸¹

Das Problem der Akzeptanz von kollektiv bindendem Entscheiden wird laut Luhmann in allen Kommunikationsmedien (darunter auch „Macht“) gleich gelöst:

Die an sich unwahrscheinliche Akzeptanz wird dadurch erreicht, daß das Medium nur unter sehr spezifischen Bedingungen zur Verfügung gestellt wird [...] das Machtmedium zum Beispiel unter der Bedingung der Ausübung in Staatsämtern.²⁸²

So würden politische Kommunikationen anhand der Unterscheidung *machtüberlegen/machtunterlegen* mit dem Code *Regierung/Opposition* codiert. Die Machtüberlegenheit der Regierung werde durch Gewalt gedeckt, da die Durchsetzung politischer Entscheidungen (also: kollektiv bindender Entscheidungen) in letzter Instanz durch den potenziellen Einsatz von Gewalt gesichert werde.

Statt die Alternativen im Bezug auf mögliche Entscheidungen als *Konsens/Dissens* zu bezeichnen, beschreibt sie Luhmann als *Konsens/Gewalt*, denn das Schema verberge, „worauf es in der Politik letztlich ankommt: die legitime Disposition über staatlich organisierte Gewalt“²⁸³. Wie gesagt, sei dies jedoch nur die letzte Instanz: Oft kämen Entscheidungen am Ende eines Vorbereitungsprozesses zustande, in dem Themen lanciert und besetzt würden, Alternativen hervorgehoben oder diskreditiert, Mehrheiten verhandelt oder geschaffen, öffentliche Meinung formiert und als Konsensmaßstab benutzt. Zum Verhältnis von Konsens und Macht schreibt Luhmann:

²⁸¹ Ebd. 59.

²⁸² Ebd. 60.

²⁸³ Ebd. 295.

Man mag mit dem Verhältnis von Konsens und Macht experimentieren und hier verschiedene Präferenzen haben. Man mag es in Zweifelsfällen vorziehen, auf Entscheidungen zu verzichten, statt Befolgung zu erzwingen. Aber gerade das ist ja Politik – und Politik nur deshalb, weil die Möglichkeit der Durchsetzung besteht.²⁸⁴

„Nur die Regierung besetzt die Ämter, in denen kollektiv verbindlich entschieden werden kann“²⁸⁵ – in letzter Instanz, weil sie machtüberlegen über staatlich organisierte Gewalt verfüge: über Militär und Polizei.

In diesem Sinn ließe sich auch ein Wunsch nach politischer Wirksamkeit in Peljhans Intention interpretieren, sich Militärtechnologie(n) anzueignen. Neben den medienarchäologischen Gründen für eine solche Appropriation (siehe oben, S. 62) ließen sich die Formen des kollektiven Lebens nur gleichberechtigt mitgestalten, wenn den Instrumenten, die das Befolgung kollektiv bindender Entscheidungen erzwingen, auf Augenhöhe begegnet werde.²⁸⁶ Vor allem Überwachungstechnologien und -methoden seien Voraussetzungen für einen gezielten, effektiven Gewalteinsatz oder effektives Ausweichen davor: Vor dem Kampf komme ein Informationskampf vor dem Krieg. Und Krieg sei bekanntlich die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln.²⁸⁷

Insofern stimmt auch, dass die Machtüberlegenen an Macht verlieren, wenn sie gegenüberwacht werden. Wo politische Entscheidungen für die Regierten unakzeptabel werden, müssen sie sich gegen möglichen Gewalteinsatz durch Staatsämter entsprechend der technologischen Entwicklung rüsten. Die Demonstrationen im Jahr 2000 in Wien waren für Peljhan das Testfeld für eine solche Ausrüstung. In der Beschreibung des Projekts *S-77 CCR* behauptet er, dass in den hoch entwickelten Gesellschaften mit „kapitalistischer Demokratie“ die klassischen Kämpfe durch Konflikte kleinerer Intensitäten ersetzt worden seien. Diese würden über unterschiedliche Überwachungsmethoden geführt, damit die Freiheiten der Zivilgesellschaft und die Menschenrechte verletzt.

To allow for equilibrium of skills in surveillance and a broad education of the public in control technologies, access to a technology for the people seems necessary. In respect to abuse of civil and human rights defensive public intelligence is well advised to use advanced techniques of crime mapping and **spatial representation of conflict**. Coordinated alternative electronic

²⁸⁴ Ebd. 76.

²⁸⁵ Ebd. 99.

²⁸⁶ Die US-amerikanischen Befürworter des Waffenbesitzes, wonach jeder Bürger das Recht hat, seine Freiheit(en) mit Waffen zu verteidigen, beruht – neben den wirtschaftlichen Interessen der Waffenindustrie – auf demselben Misstrauen gegenüber der Machtüberlegenheit der Staatsämter: die Quintessenz von Macht und Kontrolle sei „force“, und so müsse auch jeder Bürger die Möglichkeit haben, selbst „force“ einzusetzen, wenn seine Freiheiten bedroht würden (frei nach der Aussage eines ehemaligen US-Soldaten im National Public Radio).

²⁸⁷ Carl von Clausewitz 1832

intelligence efforts can create a fluid gaze for top view assessment of structural social conflicts. Self-protective tools of risk assessment in the hands of independent citizens are a prerequisite for confronting challenges of global risk environments and civil conflicts.²⁸⁸

Konkret sollte *S-77 CCR* als System für bodenkotrolliertes Fliegen von UAVs (Unmanned Aerial Vehicles/unbemannten Luftgefährten) jedem Bürger ermöglichen, den öffentlichen Raum zu überwachen und dadurch einen taktischen Vorteil in einem potenziellen Konflikt zu erlangen.

Semiautomatic geographic information applications can analyze street deployment of hostile elements or containment units for civil society conflict analysis. Biometric surveillance methods for the security of the cultural and political active citizen allow the tagging of government representatives and business agents. The observation of police forces or riot control units can give a tactical advantage in mass demonstrations and acts of civil disobedience.

Recent public conflicts have made it clear that technology for independent monitoring of operations is necessary for staying on top of developments and news but also for issues of legal procedures and court cases.

(Ebd.)

Angesichts der Berichte über wiederholten, weit verbreiteten Gewaltmissbrauch seitens der Polizei bei den Demonstrationen gegen die rechte Regierung und angesichts der Manipulation der Medienberichterstattung über diese Demonstrationen²⁸⁹ könnte der Einsatz von UAVs den Demonstranten vielleicht manches Ärgernis ersparen. Es ist jedoch nicht absehbar, inwiefern damit auch polizeiliche Gewalt hätte gestoppt werden können und inwiefern die Medienberichte korrekte Informationen enthalten hätten. Disposition über Gewalt und die öffentliche Meinung sind in Luhmanns Theorie allerdings nur die Rahmen, in denen politische Kommunikation stattfindet. Denn politische Kommunikation muss, um als Operation im politischen System zu fungieren, immer als Entscheidung dargestellt werden. Diese Entscheidung ist zum Beispiel die Entscheidung der im Jahr 2000 neu gewählten österreichischen Parteien, eine rechte Koalition zu bilden. Auf diesem Hintergrund zeichnet sich das Terrain für zukünftige kollektiv bindende Entscheidungen der Regierung ab.

Die Beziehung einer künstlerischen Aktion zur Politik bestehe darin, dass sie zwar eine Protestbewegung technisch/technologisch oder symbolisch unterstützen kann, auf bereits getroffene Entscheidungen reagieren und damit zukünftige Entscheidungen mitbeeinflussen

²⁸⁸ *S-77 CCR* (o.J.)

²⁸⁹ Patrick Richter und Andy Niklaus 2000. Auch Frederick Baker, Elisabeth Boyer, Wiener Wandertage. Wien 2002.

kann, aber – und das ist der wesentliche Unterschied – ein künstlerisches Projekt kann keine kollektiv bindenden Entscheidungen *treffen*, also Kommunikationen als kollektiv bindende Entscheidungen darstellen – selbst wenn es das vertraute Terrain der Kunstwelt verlässt und zu einem medientechnologisch-aktivistischen Projekt mutiert. Denn sogar eine Protestbewegung könne hier nur Widerspruch anmelden,²⁹⁰ nicht aber eine Entscheidung als Kausalplan durchsetzen, es sei denn, sie putschte sich an die Staatsspitze.²⁹¹ Das politische System lasse sich, mit Luhmanns Worten, von Kommunikationen aus der Umwelt nur irritieren, nicht aber steuern. In diesem Sinn operiere das politische System geschlossen in Form von Kommunikationen, die als Entscheidungen dargestellt werden könnten (und, wie Luhmann schreibt: über etwas *nicht* zu entscheiden, könne genauso als Entscheidung dargestellt werden).²⁹² Dies heiße jedoch nicht, dass Geschlossenheit kausale Isolierung bedeuten würde, im Gegenteil – die operative Schließung eines Systems sei die Voraussetzung für seine Offenheit in Bezug auf die Umwelt:

Nur geschlossene Systeme, die sich selbst von ihrer Umwelt unterscheiden können, können sich mit ihren eigenen Operationen auf das einstellen, was sie als Information (und nicht sich selbst) zurechnen. Information ist zwar immer ein systeminternes Konstrukt, aber was im Schema der Information verarbeitet wird, kann auf Irritationen des Systems durch seine Umwelt zurückgehen.²⁹³

Operative Geschlossenheit der Politik heißt für Luhmann, dass ein Thema im Schema Regierung/Opposition verarbeitet werde und dass „jeder Pluspunkt für die Regierung ein Minuspunkt für die Opposition ist und umgekehrt“²⁹⁴. Das Thema (im Fall der Wiener Proteste waren es „Rassismus“ und „Sozialabbau“) komme als Irritation des Systems durch seine Umwelt. Die Information (welche Entscheidungen zum Thema mehr und welche weniger Punkte bringen) werde im politischen System konstruiert.

Wenn sich Politik nicht durch andere Systeme der Kommunikation steuern lasse, wenn es keine lineare Kausalität, keine lineare Wirksamkeit auf politische Kommunikation geben könne, wie und wovon wird Kommunikation im politischen System dann überhaupt beeinflusst? Dies geschehe durch eine *nicht lineare* Logik von Kausalität, Einfluss und

²⁹⁰ Siehe auch Niklas Luhmann 1996:195.

²⁹¹ Beispiele hierfür gibt es in der Geschichte genug, eins davon ist der Sturz des serbischen Autokraten Slobodan Milosevič. Die Widerstands-/Protestbewegung *Otpor* formierte sich nach der Ära Milosevič als eine politische Partei, scheiterte aber an dem Versuch, es bei den Wahlen 2003 in das Parlament zu schaffen.

²⁹² Niklas Luhmann 2000: 84.

²⁹³ Ebd. 105–106.

²⁹⁴ Ebd. 100.

Wirkung, die Luhmann *Irritation* nennt und die über strukturelle Kopplung von Politik mit anderen Systemen möglich sei. Politik sei z. B. mit Massenmedien, mit dem Wirtschaftssystem, mit dem Recht und auch mit Bewusstsein grundsätzlich²⁹⁵ strukturell gekoppelt. Diese strukturelle Kopplung bleibe jedoch, so Luhmann, in den Systemen unsichtbar, sie trage keine eigenen Operationen bei; sie vermittle nur Irritationen, auf die das irritierte System mit Möglichkeiten der Selbstorganisation reagiere – das politische System also: politisch.²⁹⁶ Politische Kommunikation „punkte“ bei den Wählern für die Regierung oder die Opposition, die Art der Abhängigkeit der Politik von den Wählern sei jedoch nur zu Wahlzeiten direkt:

Die Politik macht sich von den Entscheidungen der Wähler abhängig, aber das betrifft nur einen sehr engen Ausschnitt, nämlich die Stimmgewichte der Parteien. Es betrifft nicht die verfassungsmäßig fixierten Kompetenzen, auf die die Politik sich stützen kann, wenn es darum geht, ihre Programme umzusetzen. Dem Wähler gegenüber ist die Politik an Recht gebunden, aber sie kann das Recht ändern. Eine solche Steigerung von Abhängigkeit und Unabhängigkeit zugleich setzt hohe Systemkomplexität voraus, die ihrerseits ein typisches Resultat von Evolution ist.²⁹⁷

Die Beweglichkeit der Politik sei, so Luhmann, nur durch zwei Faktoren eingeschränkt: durch die öffentliche Meinung und die Gerichtsbarkeit. Soll ein Künstler *durch seine Kunst* politische Wirksamkeit erzielen, so sind neben der Wahlbeteiligung (die sich schwerlich in die Koordinaten eines Kunstwerks übersetzen lässt) neue technologische Mittel, mit denen sich die öffentliche Meinung mitgestalten lasse, und juristische Mittel zur Mitgestaltung des Rechts zwei der stärksten und von Künstlern am seltensten genutzten Werkzeuge.

Peljhan stellt hier gewiss eine Ausnahme dar. Mit dem Projekt *S-77CCR* wurden technische Mittel zu Verfügung gestellt, die für die Formierung der öffentlichen Meinung in der Zukunft weitreichende Konsequenzen hätten haben können. Würde jedem Bürger der Einsatz von UAVs ermöglicht, würde jeder Bürger sozusagen sein eigener Journalist und Nachrichtendienst. Wie weitreichend die Konsequenzen für die Sicherheit und die Evolution des politischen Systems wären, bleibt offen. Außer im Projekt *S-77CCR* suchte Peljhan auch in der Forschungsstation *Makrolab* mittels Sensoren Zugriff auf Daten zu erhalten, die sonst nur Staatsämtern, Großunternehmen und Mediakonglomeraten verfügbar sind. Er suchte auch nach juristischen Wegen, diese Daten öffentlich zu machen. Die

²⁹⁵ Zur Kopplung des politischen Systems/der politischen Kommunikation mit dem Bewusstsein siehe Niklas Luhmann 2000.

²⁹⁶ Ebd. 311.

²⁹⁷ Ebd. 431.

Datenströme enthielten, so Arns, Informationen aus unterschiedlichsten Quellen: aus privaten Telefongesprächen, satellitengesteuerten Navigationssystemen, aus militärischen und wirtschaftlichen Kommunikationen.²⁹⁸ Weiter schreibt Arns, es gehe im *Makrolab* nicht nur um die Bewusstmachung des immateriellen Datenraums, in dem wir uns bewegen, sondern auch um die „Verdeutlichung der in dieser Datensphäre vorhandenen antagonistischen Machtinteressen einschließlich ihrer Strategien des Datensammelns, der Überwachung und Kontrolle“²⁹⁹. Brian Springer berichtete darüber, was das Auffangen von Signalen und das Abhören von Kommunikationen während der Stationierung von *Makrolab* auf der *documenta* erschließen ließ:

Armed with satellite dishes, radios, and wires we approached the sky as one large unmarked library with voice, video and data communication pouring from its shelves. In many cases the texts intercepted from the various satellites had no page numbers, index, or titles. In case you are wondering, such wireless library investigations or interceptions are totally legal under German telecommunications laws as long as the communications are not shared with a third party, such as an audience at an arts event. So I'm not going to name the names of the authors of our "readings" but we *did stumble across some interesting texts, such as corporate officials discussing the impending demise of the citizens of Freetown in Sierra Leone*. These authors detailed the role of the diamonds trade in the conflict and candidly revealed the political mechanisms in the UN which were and currently still are blocking the citizens' evacuation. They wondered if the mercenary assault was immediate or if they would wait for the rainy season to wash out the roads and help them cut off and starve Freetown. The authors claimed the UN official in charge would not order an evacuation before the rains started for purely political reasons.

At *Makrolab* we were digital witnesses cloaked in silence. [...] for me the most important question is, can there be a way to publicly disclose the details of the cloud over Sierra Leone? Is there a way to legally hi-jack the information super hi-way for journalistic and artistic purposes? Does the model of abduction of privacy by the security and corporate state provide any clues?³⁰⁰

Einige im *Makrolab* abgehörte Informationen hätten durchaus politische Wirkung haben können, hätten sie veröffentlicht werden können. Allerdings wäre die Weitergabe dieser Informationen an Dritte illegal gewesen. Dem *Makrolab*-Team fiel ein juristischer Umweg ein: Sind die Informationen im Besitz einer Korporation, kann diese sie intern mitteilen:

We have targeted several host countries which have the necessary legal foundation for supporting the weight of this project. Our target countries have a telecommunications policy which allows individuals to listen to or tap certain types of wireless communications networks. These interceptions are legal as long as the person does not share this information with someone else, a look-but-don't-tell model. We are currently attempting to graft this law, the

²⁹⁸ Inke Arns 2004: 332.

²⁹⁹ Ebd. 334.

³⁰⁰ Brian Springer 1997.

individual's right to listen, onto our new corporation in same way the rights of a natural person can be grafted onto the corporate body.

Once this inscription has taken place the corporation will be able to share the communications it has intercepted, internally, within its body of employees, directors, and most importantly its stock-holders – a sort of corporate underground. Of course these texts, journalistic investigations and artworks will not be shared with a third party, such as an audience at an art event. That would be illegal. To enter this library you will have to rethink notions of artist and artwork, public and private, owner and investor. The public will be invited to become a part of this new private entity by purchasing stock. As stock-holders they will have access to the private internal artifacts of the corporation.³⁰¹

Wie Springer schreibt, folge aus dieser kreativen Appropriation der Gesetzgebung auch ein Umdenken von Kunst und Kunstwerk, Öffentlichem und Privatem, Besitzer und Investor. Nur bleibt noch immer zu klären, wie eine solche Aktion, die aus einem Kunstprojekt entsteht, auch politische Kommunikation bewirken kann. Auf der Ebene aktiver Politik, so Luhmann, beobachten Politiker sich selbst und andere im Hinblick auf das, was von einem Handeln zu halten ist, das sich dem Beobachtetwerden aussetzt.³⁰² Das Medium, in dem Politiker sich selbst und andere beobachten, ist die öffentliche Meinung. Weil es nach Luhmann keine Kommunikation des politischen Systems mit den Individuen gebe, orientiere sich das politische System an der öffentlichen Meinung.³⁰³ Könnte das Team von *Makrolab* anhand der abgehörten Informationen politische Kommunikation bewirken, müsste es die öffentliche Meinung mitgestalten können, und zwar so, dass es ein Thema als Problem darstellen würde (z. B. die angeblich politisch-opportunistische Weigerung der UN, die überlebenswichtige Evakuierung von Menschen in Freetown zu ordnen) und anhand begrenzter Alternativen politisches Entscheiden über dieses Thema ermöglichen.

Wie beschrieben, war jedoch die Veröffentlichung dieser Informationen illegal und hätte nur innerhalb der von *Makrolab* gegründeten Korporation geschehen können. Der andere mögliche Weg, die Informationen an die Öffentlichkeit zu bringen, bestünde dann darin, eine Gesetzesänderung zu initiieren, über die die Weitergabe der abgehörten Informationen legalisiert würde. Sollte es dazu kommen, dass über eine Gesetzesänderung entschieden werden sollte, wäre dies nichts anderes als politische Kommunikation.

Es mag selbstverständlich klingen, dass, wenn wir danach fragen, wie Politik bewirkt werden kann, etwas (eine Aktion, ein Projekt, eine Kommunikation) dadurch Politik

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Vgl. Niklas Luhmann 2000: 292.

³⁰³ Ebd., 297.

bewirken kann, das es Politik *wird*. Jedoch wird in Diskussionen über politische Kunst und über ihre politische Wirksamkeit mangels begrifflicher und analytischer Präzision der so formulierte Sachverhalt meist unterschätzt. Man kann zwar den Begriff der Politik so weit dehnen, dass fast alles als politisch beschrieben werden kann. Damit muss sich aber auch die Erwartung demgegenüber drastisch verringern, was ein politisches Anliegen bewirken könne.³⁰⁴ Die Konsequenz systemtheoretischer Analyse, die Kunst und Politik in der modernen Gesellschaft als zwei operativ geschlossene Systeme beschreibt, ist, dass die Debatte über politische Kunst nur etwas erzeugt, das als theoretisches Problem aus begrifflicher Konfusion und analytischer Schwammigkeit heraus entsteht. Es lässt sich in konkreten Fällen jedoch zeigen, *wie* und *dass* Kommunikation durch Kunst und politische Kommunikation nie ein und dasselbe sein können. Aus systemtheoretischer Sicht kann Kommunikation durch Kunst nur politisch werden, wenn sie politische Kommunikation *wird*. Dann ist sie aber keine Kunstkommunikation mehr: ein klassisches Entweder-oder. Ein Gedicht, eine Skulptur, eine Musikkomposition, ein Text, eine Performance, eine Installation, ein Film usw. sind Medien, die für die Kunstkommunikation spezifisch sind. Im Gegensatz zu dem für die politische Kommunikation spezifischen Medium der öffentlichen Meinung ermöglichen sie als Medien der Kunstkommunikation nicht ein politisches (kollektiv bindendes) Entscheiden über begrenzte Alternativen. Damit bleibt der Kunst auch die Quintessenz der Politik entzogen: die Möglichkeit der Formulierung *und der Durchsetzung* eines kollektiv bindenden Kausalplans.

Der Unterschied zwischen politischer Kommunikation/dem politischen System und der Kommunikation durch Kunst/dem Kunstsystem wird deutlicher, wenn wir uns Letzterem noch etwas näher widmen.

³⁰⁴ Ein politisches Kunstwerk zu produzieren, hieße dann nur, Stellung zu beziehen. (Für diese Formulierung bedanke ich mich bei Henriette Kenschill). Anders gesagt: Ein Kunstwerk wäre dadurch politisch, dass der Künstler *durch sein Kunstwerk* klare Stellung zu einem Thema bezöge und es kommunizierte. Dies könnte als politisches Handeln aber nur dann gelten, wenn es öffentlich zugänglich wäre und damit auch eine politische Öffentlichkeit in Marcharts Sinn erzeugte (siehe oben, S. 42). Wenn wir uns jedoch an die Luhmann'sche Beschreibung der Funktion der öffentlichen Meinung für politische Kommunikation halten, wird der Anspruch auf politische Wirksamkeit durch ein Kunstwerk zusätzlich dadurch relativiert, dass das Medium *öffentliche Meinung* aus vorgeformten Antagonismen besteht: „Präferenzen, Werte, Besorgnisse, Ängste, Gefühle sind [...] keine privaten Angelegenheiten des Einzelnen. Sie geben jedem Individuum zwar die Möglichkeit, sich (stärker als andere) für bestimmte Themen zu engagieren und Einsatz und Eifer als eigene Leistung darzustellen. Aber diese individuellen Motive sind Accessoires der Schemata, die in der öffentlichen Meinung kursieren. Sie sind das Resultat öffentlichen Vergessens, der Ausblendung zahlloser Aspekte, auf die man hinweisen könnte. Sie sind ein Korrelat der Reduktion von Komplexität und in diesem Sinne ein Resultat der Geschichte, die das System schon immer hinter sich hat.“ Ebd. 302.

5.6. Dritte Beobachtung/Aisthesis 3

Rancière führt den Begriff der Polizei ein, um zu zeigen, dass das, was wir normalerweise als politische Teilhabe, als politisches Engagement verstehen, aus seiner Sicht keine Politik ist. Es erschüttere keine etablierten Regeln, es störe die eingependelte Ordnung nicht. Denn die Polizei bestimme die Formen des politischen Teilhabens, definiere relevante politische Subjekte und ihre Beziehungen zu den Orten, Tätigkeiten, Zeiten usw. Die Polizei bestimme, welche Subjekte überhaupt als politisch akzeptiert werden könnten und wie eine politische Teilhabe erfolgen könne (und wie nicht). Das bedeute dann unter anderem auch, dass uns jedweder Bevölkerungsanteil an Migranten/Menschen mit Migrationshintergrund nicht helfen könne, der polizeilichen Ordnung zu entgehen.

An dieser Stelle seien polemische Beispiele dieses Sachverhalts vorgelegt, um zu verbildlichen, wie sehr sich die Vorstellung vom politischen Engagement ändert, wenn wir den Rancière'schen Unterschied zwischen Politik und Polizei konsequent anwenden. Ein Schwarzer kann demnach nur dann Präsident der USA werden, wenn er weiß wird (d. h. die Attribute der höheren politischen Klasse übernimmt), eine Frau nur dann, wenn sie Mann wird (die sogenannten männlichen Attribute übernimmt) – Barack Obama und Hillary Clinton waren nie Außenseiter, die sie angeblich repräsentieren; und auch wenn sie einmal tatsächlich Außenseiter gewesen sein sollten, mussten sie erst einmal Insider werden, um die Außenseiter – also diejenigen, die keine Stimme haben oder nicht in der Lage sind, sich „angemessen“ zu artikulieren – repräsentieren zu können. Dieses Paradox erweitert sich auf alle Einladungen zur politischen Partizipation, denn sie sind Einladungen, diejenigen Spielregeln zu übernehmen und zu akzeptieren, die den Eingeladenen erst ausgeschlossen haben. Die „politische Bildung“ und die „Ermächtigung der Machtlosen“ setzen voraus, dass Politikwissenschaftler, die politisch Engagierten oder die Zivilgesellschaft vertretende NGO-Pädagogen Unwissende und Nicht-Emanzipierte belehren und emanzipieren können. Ausschreibungen, Stipendien, Aktionen, Initiativen sind – wenn wir der Unterscheidung zwischen Polizei und Politik folgen – nichts anderes als Einladungen (oder Forderungen) der Privilegierten an die weniger Privilegierten, ihre Aufteilung des Sinnlichen und damit auch ihr eloquentes Vokabular, ihre Syntax und Rhetorik zu übernehmen. Einmal die gewünschte Bildungsstufe erreicht, werden die ehemaligen Unprivilegierten dann die gleichen Phrasen, Gedanken, Kritiken wiederholen – mit den gleichen guten Absichten eines fortschrittlichen Pädagogen: multikulturelle Gesellschaft, Energiewende, Werte, Nachhaltigkeit, Toleranz, Solidarität usw. In der Ordnung der Polizei kann man das eigene

politische Engagement nicht damit argumentativ untermauern, dass man regelmäßig schwimmen gehe, dadurch für das eigene Wohlbefinden Sorge, die eigene Bereitschaft zum aggressiven Verhalten mindere und damit auch die Kosten des Gesundheitssystems senke, die lokale Infrastruktur unterstütze, die Quote der Gewalttaten im eigenen Bezirk mindere und die Fähigkeit fördere, den Anliegen der Mitbürger zuzuhören. Dabei ist diese Argumentation selber eine Manipulation mit der Rhetorik der Polizei („Kosten des Gesundheitssystems“, „Quote der Gewalttaten“, „lokale Infrastruktur“, „demokratischer Dialog“). Obwohl sich mit der Rhetorik der Polizei regelmäßiges Schwimmen mit seinen Konsequenzen als politisch wirksame Tätigkeit darlegen lässt, wird es – wie alle Tätigkeiten, die nicht in die starren Kategorien des politischen Engagements passen – als solche nicht anerkannt; wohl aber Tätigkeiten, die als politisch wahrgenommen werden, sich aber in ihren Konsequenzen kaum als politisch wirksam beweisen können – z. B. Mitgliedschaft in einer Nachwuchsorganisation, der Kampf um Entscheider-Funktionen und -Positionen, die endlosen Monologe und Repliken in Sitzungen, Plenen, Versammlungen. Im Gegensatz dazu entstehen politische Reden im Rancière’schen Sinn dort, wo man sie nicht erwartet und wo sie als solche erst mal nicht gehört werden. Der latinoamerikanische Rapper Immortal Technique liefert seine politischen Reden als Rap-Songs. In einem wütend rhythmisierten musikalischen Ausbruch mit dem Titel „The Poverty of Philosophy“ schildert er den kulturellen, historischen, politischen Kontext der Schwarzen und Latinoamerikaner in den USA, der die meisten von ihnen zum Außenseiter macht, wie auch die einzige Möglichkeit, aus dieser Position der Machtlosigkeit herauszukommen:

[...]

Niggas talk about change and working within the system to achieve that. The problem with always being a conformist is that when you try to change the system from within, it's not you who changes the system; it's the system that will eventually change you. [...]

until we realize that, we'll be fighting for scraps from the table of a system that has kept us subservient instead of being self-determined. [...]

I'd rather be proud of what I am, rather than desperately trying to be something I'm really not, just to fit in.

[...] I don't want to escape the plantation. I want to come back, free all my people, hang the Mother-F***** that kept me there and burn the house to the god damn ground. I want to take the encomienda and give it back to the people who work the land.

[...]

I don't look at a few token Latinos and black people in the public eye as some type of achievement for my people as a whole. Most of those successful individuals are sell-outs and house Negros.

[...]

So in conclusion, I'm not gonna vote for anybody just cause they are Black or Latino. They have to truly represent the community and represent what's good for all of us proletariat.

[...] seramos libre pronto, viva la revolucion, VIVA LA REVOLUCION!

Immortal Technique – The Poverty of Philosophy

Immortal Technique braucht keine feine akademische Analyse, um aus seiner eigenen Lebenserfahrung festzustellen, dass ihm und seinesgleichen Unrecht getan wird. In dem Text „The Poverty of Philosophy“ nennt er die Ursachen und Bedingungen der Ungleichheit, die unter anderem auch eine von den Ausbeutern aufgezwungene Identität der Unfähigen und Armen einschließen. Immortal Technique plädiert für ein anderes, eigendeterminiertes Selbstverständnis, eine Reinterpretation der kolonialen Herkunft der Ausgebeuteten und ihrer eigenen Situation, woraus auch radikale politische Forderungen erwachsen. Anhand des feinen Unterschieds zwischen Polizei und Politik können wir aber auch erkennen, dass es diesen Unterschied im Text selber gibt – dass Immortal Technique selber einerseits die bestehende Ordnung herausfordert, andererseits ihr aber auch selber unterliegt. Einerseits handelt es sich um eine politische Subjektivierung, die Latinos, Schwarze, aber auch die weiße Arbeiter- und Mittelklasse als *ein gemeinsames* politisches Subjekt versteht, das gegen „corporate America“ auftreten sollte. Andererseits hilft er mit seinem „Angry-young-man“-Image nicht, die Wahrnehmungsweisen von Latinos aufzuwühlen mit der Konsequenz, dass diejenigen, auf die sich sein verbaler Angriff richtet, ihn wieder in die Latino-Rapper-Schublade zurückstecken können. Und selbst wenn sich Immortal Technique mit einem eklektischen Image der stereotypen Identifizierung entziehen würde – z. B. mit einer Mischung aus Funktionen, Orten und Lebensweisen eines weißen Mittelschicht-Intellektuellen, eines Konservativen aus den Südstaaten und eines queeren Alternativen –, wäre dies zwar eine Befreiung von der Zuweisung zu den Orten, deren Stimme nur als „Lärm“ empfunden wird, würde sich aber auf die Prozesse des kollektiv bindenden Entscheidens kaum auswirken. Die Wirksamkeit der Worte von Immortal Technique bemisst sich in erster Linie nämlich nicht nach politischen, sondern nach künstlerischen Kriterien – und zwar nach Kriterien, die einen Rap-Song misslungen, mäßig oder ausgezeichnet mitreißend machen. Der Klang und Rhythmus der Samples wie auch der Klang und Rhythmus der Stimme von Immortal Technique lassen sich von dem Text nicht trennen, weil die Kraft des „The Poverty of Philosophy“ wie die Kraft aller künstlerischen Kommunikation auch in der Umgehung von Sprache liegt – in der äußerst gelungenen Komposition der einzelnen Elemente, die sich höchst effektiv in den Zuhörer eingraviert.³⁰⁵ Der Text an sich – ohne die innovativen Samples, ohne die worthungrige emotional geladene Stimme von Immortal Technique, ohne den einprägenden Klang – verliert dagegen jede Effizienz (als ob nur auf einem Blatt Papier zitiert). Viele hätten einen

³⁰⁵ Manche nennen dies auch die Kraft der Kunst, Affekte zu produzieren. Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari 1991.

ähnlichen Text schreiben können, würden aber ohne das notwendige künstlerische Geschick ungehört bleiben. Die Kommunikation wäre weder künstlerisch noch politisch wirksam gewesen. Woran bemisst sich also die angestrebte politische Wirksamkeit eines Künstlers?

Zwischen dermaßen unterschiedlichen Künstlern wie Immortal Technique und Marko Peljhan gibt es mindestens eine Gemeinsamkeit. Sie liegt darin, sich die Frage zu stellen: „Wer oder was regiert die Welt?“, und dabei auf ökonomische Interessen, Gier und Kapitalanhäufung der multinationalen Konzerne hinzuweisen. Dem wird dann ein neues politisches Subjekt entgegengestellt, das sich der gegebenen Ordnung nicht unterordnen und die Weltordnung mitgestalten oder – besser – im revolutionären Esprit alleine umgestalten will. Bei Peljhan heißt dieses Subjekt „wir Erfinder/Forscher“. Aus der klassischen Aufteilung in diejenigen, die einer Art von Beschäftigung nachgehen, und diejenigen, die einer anderen Art von Beschäftigung nachgehen, teilt Peljhan das Feld der Arbeit und damit der Teilnahme an der Gesellschaft neu – in das der Progressiven und der Reaktionären, in das der Erfinder und in das der Ausbeuter. Diese Neuaufteilung bedeutet nicht eine Neuaufteilung zwischen den Künstlern und den Wissenschaftlern, nicht zwischen den Politikern und den Ökonomen, sondern zwischen denjenigen, die einer langfristigen Vision des besseren Lebens für alle folgen, auf der einen Seite und denjenigen, die einer kurzfristigen Vision des besseren Lebens für sich selber (auf Kosten anderer) folgen, auf der anderen Seite. Hier operiert Peljhan mit der Rancière'schen Logik der kollektiven Emanzipationsintelligenz, die nicht nur für die ausgewählten Experten reserviert bleibt. Statt nur aus bestimmten Expertenpositionen in der Öffentlichkeit gehört werden zu können, ist die Intelligenz zur Emanzipation jedem eigen, unabhängig von seinem „Expertise-Niveau“ oder seiner gesellschaftlichen Stellung. Anders gesagt, ist jeder, der sich nicht vom System kompromittieren lässt, emanzipationsfähig, kann die bestehenden Kategorien, Ideen, Vorstellungen durch andere ersetzen, die ihm eine gleichberechtigte Position einräumen.

Wir können sehen, dass sich in ihrem Selbstverständnis politische Künstler von Immortal Technique bis zu Marko Peljhan wie auch (in ihrem Selbstverständnis) kritische Intellektuelle (deren Diskurse von den Künstlern gern übernommen werden) und selbst die Nichtintellektuellen in ihrer Kritik der bestehenden Ordnung auf ein „System“ beziehen, das ausbeuterisch ist, nicht nachhaltig, gegen das man Widerstand leisten muss oder das

man zerstören soll. Systemkritik setzt aber voraus, das System zu kennen: was es ausmacht, wie es zustandekommt, wie es sich erhält und aus welchem Grund – und vor allem, warum es überhaupt sinnvoll ist, die gesellschaftliche Ordnung mit Systembegriffen zu beschreiben. Niemand hat sich in dem Sinne in das Funktionieren der gesellschaftlichen Systeme bis in die kleinsten Details so hineingearbeitet wie Niklas Luhmann. Wenn wir seine Analyse vom System der Politik in der modernen Gesellschaft verfolgen, dann bleibt die Frage, was „die Mächte, die die Welt regieren“, sind oder „wer/was die Welt regiert“, notwendigerweise nicht nur ohne eine befriedigende Antwort, sondern beruht die Frage selbst auf den falschen Prämissen des ontologischen Denkens. In den Zeiten, wo alle Augen sich auf die Politik und „politische Weltmächte“ richten, liegt uns die Luhmann'sche Analyse vor, dass Politik im engen Sinn viel weniger „Entscheidungsmacht“ und viel weniger Kontrolle über die Konsequenzen ihrer Entscheidungen gebe, als wir uns das vorstellen wollen. Im Grunde geht es bei Luhmann um eine radikale Behauptung, dass die Politik nur eine Projektionsfläche sei, auf die wir unsere Vorstellungen von der Möglichkeit, unsere Gesellschaft zu steuern, projizierten und wo diese Illusion auch bewahrt werde. Luhmann leugnet dabei nicht, dass die kollektiv bindenden Entscheidungen, die im System der Politik getroffen würden, durchaus großen Einfluss auf unser Leben hätten oder – im Luhmann'schen Vokabular – große Auswirkungen auf andere Systeme haben könnten. Aber der Einfluss selber ändere noch nichts daran, dass die Politik weder in der Lage sei, ihre Auswirkungen direkt zu steuern, noch könne sie die Sachverhalte, über die entschieden werden solle, alleine gestalten. So werde die Funktion des Politiksystems (kollektiv bindende Entscheidungen zu ermöglichen) gleichzeitig auch zur Beherbergerin der Steuerungsillusion. Politische Kommunikation – mit anderen Worten: Kommunikation, die dem politischen System zugeschrieben werde – diene immer einem Glauben an die Möglichkeit der gesamtgesellschaftlichen Steuerung und werde dementsprechend von der Möglichkeit geleitet, einen Kausalplan durchzusetzen. Da die Gesellschaft auch aus vielen anderen Kommunikationssystemen bestehe, die andere Funktionen erfüllten, trennt Luhmann Politik und Gesellschaft. Angesichts der Erfüllung einer bestimmten Funktion versteht Luhmann unter Politik das System der Politik in engerem Sinn, also das, was sich als politisches System in der modernen Gesellschaft schon empirisch ausdifferenziert und institutionalisiert hat.

Rancière dagegen erweitert den Begriff der Politik – ebenfalls mit seinen eigenen analytischen Argumenten. Die Grundlage dafür bilden die Prämisse der Gleichheit und die daraus folgende Idee der Emanzipation. Obwohl Luhmanns und Rancières Ansatz auf den

ersten Blick engengesetzt sind – denn Luhmann operiert mit einem engen Verständnis der Politik und Rancière mit einem weiten –, widersprechen sie einander nicht. Rancière konzentriert sich nämlich auf das „Geltendmachen“ und die Durchsetzung des Prinzips der Gleichheit, wohingegen Luhmann sich auf die Ausdifferenzierung der politischen Kommunikation als Politiksystem konzentriert. Dies ist für ihn die Folge der Lösung eines spezifischen Problems, das jede Gesellschaft lösen muss: wie man überhaupt zu kollektiv bindenden Entscheidungen kommen kann. Wo Luhmann bei der Frage beginnt, wie Ordnung entstehe, wie sie überhaupt möglich sei, interessiert Rancière eher, wie sich bestehende Ordnungen rekonfigurieren und wie aus diesen Rekonfigurationen neue Ordnungen entstehen, aber auch mit den alten koexistieren. Wo Luhmann beschreibt, wie in unserer Gesellschaft dieses oder jenes System – hier das System der Politik – entstanden ist und nach welcher Logik es funktioniert, widmet sich Rancière einem Aspekt dieses Systems: den Grundlagen, die Entscheidungsalternativen überhaupt erzeugen. Denn wenn (in Luhmanns System der Politik) über etwas entschieden wird, ist (in Rancières Politik) nicht die Entscheidung selber wichtig, sondern der Schritt davor – dieses „Etwas“, worüber entschieden wird, was dieses „Etwas“ ist, wer es definiert, wie er es definiert. Und vor allem stellt sich die Frage, wem dadurch unrecht getan wird, sodass er das Wort ergreift, um statt „etwas“ „etwas anderes“ zu behaupten. Die Macht hat demnach derjenige, der über die Macht verfügt, dieses „Etwas“ zu definieren. Macht ist aber gleichzeitig notwendigerweise instabil – jeder Definition kann eine andere entgegengesetzt werden, jeder Entscheidung kann widersprochen werden. Die politisch interessante Frage lautet dann: Wann hat eine Kritik, ein Widerspruch Wirkung? Hier wird Luhmanns Analysieren von Macht richtig spannend. Politische Entscheidungen und damit auch eine bestimmte Ordnung des kollektiven Lebens würden nämlich immer durch Gewalt gedeckt. Zu den negativen Sanktionen kämen aber auch positive Sanktionen wie Stellen und Geld. Im Grunde genommen, bedeute Macht, über die Möglichkeit zu verfügen, menschliche Körper zu zerstören, zu verletzen, ihre Bewegungsfreiheit zu begrenzen, aber auch, die Möglichkeit zu haben, Menschen in eine Gruppe aufzunehmen oder sie auszuschließen und damit auch den Zugang zu sozialen und natürlichen Ressourcen, die die Gruppe ausmache, zu regulieren. Aber Macht sei kein Objekt und auch keine Eigenschaft, die man hat oder nicht hat.³⁰⁶ Sie ist nichts anderes als der Glaube an die Durchsetzungsfähigkeit der eigenen Person oder derjenigen des Anderen. Doch hiermit ist noch nicht geklärt: die Fähigkeit, *was*

³⁰⁶ Vgl. Niklas Luhmann 2000.

genau durchzusetzen? Und die Antwort, die wir bei Luhmann finden können, ist – ein Kausalplan.

Stellen wir uns also vor, Marko Peljhans Aktionen würden den Interessen der Entscheidungsträger in multinationalen Konzernen im Wege stehen, und sie würden sich mit ihren Kausalplänen, die Profite zu maximieren, durchsetzen können, weil sie über mehr positive und negative Sanktionen verfügten (z. B. Peljhan zu verklagen oder ihm Förderungsmöglichkeiten zu versperren oder beides). Wenn die multinationalen Konzerne die Macht hätten, dann müssten erstens Peljhan und sie selber daran glauben, dass sie sich mit negativen oder positiven Sanktionen durchsetzen könnten. Das ist aber nie durchaus klar: Auf eine Klage kann eine Gegenklage folgen, auf einen Angriff ein Gegenangriff, auf eine Sanktion Protest und politischer Gegendruck, auf das Verbot der Datenveröffentlichung doch eine Datenveröffentlichung.³⁰⁷ Zweitens kann sich weder der Machtüberlegene noch der Machtunterlegene aller Konsequenzen der Durchsetzung seines Kausalplans bewusst sein und kann die Wirkung seiner Entscheidungen langfristig nicht steuern. Genauer gesehen, geht es nicht mehr einmal darum, dass er die Wirkung seines Handelns nicht steuern kann, sondern die Wirkung selber wird aus anderen Blickwinkeln jeweils anders aussehen. Doch in der Praxis bestehen die Vorstellungen der Kämpfe für Macht als lineare Handlungsfolgen von A bis B, wobei A den Anfang eines Machtkampfes darstellt und B sein Ende. Zu dieser Vorstellung gehört dann auch, dass nach dem Moment B – also nach dem Sieg – der Sieger die Welt nach seinen Vorstellungen gestalten kann, und zwar ohne Rücksicht auf den Verlierer.

Diese Auffassung lässt mindestens zwei Faktoren außer Acht: Erstens geht die Zeit auch nach dem Moment B – nach dem Sieg – weiter und mit ihr auch die gesamtgesellschaftliche Kommunikation. Doch die alteuropäischen Träume der Utopie beziehen sich genau auf das Gegenteil: Sei es ein totalitärer oder ein künstlerischer Traum, steht die Zeit nach dem Sieg still, nach der Konsequenz einer Wirkung gibt es keine weiteren Wirkungen und keine weiteren Konsequenzen. Das lässt sich auch in der Vision des *Makrolabs* sehen – am Ende, wenn das Ziel erreicht wird, schlafen alle Menschen gemütlich auf dem Strand der Insel Krk in ihre Kokons eingewickelt, in aller Harmonie mit dem Universum. Das lineare Verständnis von Ursache und Wirkung, das viel zu Komplexes vereinfacht, und die alteuropäische egozentrische Perspektive unterstützen sich gegenseitig: Weil das Ich in der

³⁰⁷ Wie instabil selbst die Macht der sogenannten Weltmächte – wie der amerikanischen oder russischen Regierung – ist, zeigen auch die Fälle „Edward Snowden“ und „Pussy Riot“.

Mitte des Universums steht, kann das Ich mit dieser oder jener Handlung dies oder jenes erreichen, und dann wird es auch so bleiben. Aber genau dieser Wunsch, nach einer gewünschten Wirkung die Zeit abhaken zu wollen, ist der Wunsch des Egos nach der Herrschaft über alle und alles. Das ist im Grunde genommen das Gleiche wie Rancières Bezeichnung der Rede, die nicht redet, um mit den Anderen ins Gespräch zu kommen, sondern um ihnen das Wort zu nehmen, sie still zu halten. Das Problem dieses Redens liegt dazu auch darin – und das ist der zweite Faktor, der in den Vorstellungen von Machtkämpfen außer Acht gelassen wird –, dass, wie es sich mit Luhmann sagen lässt, gleichzeitig woanders unzählige andere Kommunikationen/Handlungen stattfinden. Sie verändern oder erhalten die (Macht-)Kampfsituation, in der man sich befindet, als Hintergrundgeräusch, das die Situation direkt oder indirekt beeinflusst. Auch für Rancière gibt es nicht „die“ Situation und auch nicht „den“ einen Widerspruch, einen Widerstand, einen Kampf, der zum utopischen Ende der Geschichte führen würde. Es gibt nur eine Multiplizität der Welten, Perspektiven, Situationen, Dissense:

There is no global process leading to a happy or an unhappy end of history. There are a multiplicity of situations, a multiplicity of forms of experience, a multiplicity of times, a multiple distribution of capacities. In other terms, there is a multiplicity of scenes of dissensus.³⁰⁸

Kurz gefasst, spricht die Idee von der Multiplizität auch dafür, dass es keine einzige Realität gibt, die auf eine bestimmte Art verändert sein müsste. Vielmehr ist es wichtiger, Realitäten als Fiktionen zu verstehen – und damit auch die Art und Weise, wie sich neue Fiktionen schaffen lassen. Dies ist für die Künste allerdings ein sehr vertrautes Terrain.

5.7. Das Kunstsystem // Dissens

5.7.1. Das Kunstsystem

Das Kunstsystem unterscheidet sich von anderen Systemen der Gesellschaft durch seine spezifischen Funktionen, Codes und Medien. Das Medium der Kommunikation durch Kunst ist das Kunstwerk; es ermöglicht auf einzigartige Weise Kommunikation unter

³⁰⁸ Jacques Rancière 2009d.

Umgehung von Sprache und ihrer Engführung auf eine Ja/Nein-Logik. Der Sinn bleibt im wahrgenommenen Kunstwerk diffus genug, sodass ihn durch das Kunstwerk Affizierte nicht konsensuell festlegen müssen. Gleichzeitig bleiben die Betrachter aber die Adressanten ein und derselben Kommunikation.

In seiner Abhandlung über das Kunstsystem redefiniert Luhmann die Beziehung zwischen Hersteller und Betrachter dermaßen, dass die Begriffe „Hersteller“ und „Betrachter“ selbst aufgelöst werden. Stattdessen spricht Luhmann von „Beobachtern zweiter Ordnung“, die die gegenseitigen Unterscheidungen gegenseitig beobachteten. Das bringt in das Verständnis der Herstellung eines Kunstwerks wie auch seiner Betrachtung eine zeitliche Komponente ein, bei der der Künstler und der Betrachter sich gegenseitig leiten lassen. Der Betrachter erwartet von einem Kunstwerk (oder besser: vom Künstler, der das Kunstwerk hergestellt hat) einen „zweckentfremdeten Gebrauch von Wahrnehmungen“:

Wahrnehmung ist ein zugleich lebenswichtiges und gelerntes Operieren. Wie immer verläßt das Bewußtsein auch hier sich auf sich selbst, auf seine Gewohnheiten [...], auf rasch und unbewußt vollzogene Konsistenzprüfungen und vor allem: auf Einsparen von Aufmerksamkeitskapazität durch Weglassen. Sehen ist Nichtsehen.³⁰⁹

Kommunikation durch Kunst sei Kommunikation, die Wahrnehmung in Anspruch nehme, aber *anders* als jede andere Form von Kommunikation: „Offenbar sucht die Kunst ein anderes, nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, *und allein das wird kommuniziert*.“³¹⁰ Die Bezeichnung „Selbstzweck“ treffe für ein Kunstwerk nicht zu, da es von Anfang an keinen „Zweck“ gebe. Mit der Rede vom „Selbstzweck“ werde, so Luhmann, die Sonderleistung der Kommunikation durch Kunst verdeckt: eine Unterscheidung von Information und Mitteilung zu erzwingen.

Anders gesagt, setze die Frage „Wozu?“ oder „Was wollte der Künstler damit sagen?“ eine Absicht voraus, die gar nicht vorhanden sei. Der Künstler fange aus einer Position des Nichtwissens an zu arbeiten und schaue, wohin ihn dies führe. In einer Paraphrasierung von Karl Wilhelm Ferdinand Solger schreibt Luhmann: „Der Künstler kann nur sehen, was er gewollt hat, wenn er sieht, was er gemacht hat.“³¹¹ Der Künstler markiert eine Form,

³⁰⁹ Niklas Luhmann 1995a: 41.

³¹⁰ Niklas Luhmann 2000: 42.

³¹¹ Niklas Luhmann 1995a: 44. In diesem Punkt unterscheidet sich wissenschaftliche Forschung von der Herstellung eines Kunstwerks kaum. Zumindest kann man dies für einen Großteil der nicht-angewandten Forschung behaupten. Wird dagegen der Absturz eines leeren Passagierflugzeugs durchgeführt, um die physikalischen Kräfte beim Aufprall auf der Erde genau messen zu können und so Sicherheitsmaßnahmen zu verbessern, wird man kaum zu anderen Erkenntnissen kommen. Sie können immer nur Resultat eines Zufalls sein. Der Zufall geschieht als Zufall jedoch nicht als objektive Tatsache, sondern wird je nach

differenziert sie gegen ihre Umwelt, und sie lässt sich, da sie als Markierung des (noch) unmarkierten Raums entsteht, nicht in verständlichen, geordneten Verhältnissen zu bereits Bekanntem sprachlich kommunizieren. Jedenfalls, wie gesagt, wird solch ein Vorgehen dem Künstler beim Betrachten eines Kunstwerks unterstellt. Das Kunstwerk wird aus dieser Perspektive, die Luhmann Beobachtung zweiter Ordnung nennt, nicht als das, „was es ist“, gelesen: Farbe auf Leinwand, Menschen auf einer Bühne oder, im Fall von *Makrolab*, als mobile Wohneinheit (um nur eine von mehreren Erscheinungen von *Makrolab* als Projekt zu nennen).

Das Kunstwerk „informiert“ also nicht. Es teilt etwas mit, aber die Information muss, wenn überhaupt, vom Beobachter selbst erzeugt werden. Man könnte zwar als Künstler informieren und z. B. sagen, *Makrolab* sei ein Projekt, das Kunst, Wissenschaft und politischen Aktivismus miteinander verbinde. Anschließend könnte man die Referenzen in den jeweiligen Feldern (Kunst, Wissenschaft, Politik) näher identifizieren: die Avantgarden/Chlebnikovs Arbeit, mobile Architektur und Sensorenentwicklung (es gibt außer diesen beiden noch viel mehr Bezüge auf unterschiedliche Forschungsgebiete in der Wissenschaft, siehe hier S. 56-57), auch eine Thematisierung von Klimaveränderungen und die Überwachung von Kommunikation. Genauso könnte man präzisieren, dass gerade dort eine mobile Struktur installiert werde, wo Künstler und Wissenschaftler in Isolation gemeinsam auf ihnen zugeteilten Gebieten recherchierten. Weiter könnte man erklären, dass sie daran arbeiteten, ihre Forschungsergebnisse zu einem neuen Wissen zu vernetzen, und dass das zusammengefasste Ergebnis dieser Vernetzung eine Formel sein würde, die die Beziehungen zwischen den einzelnen Forschungsgegenständen (den Wettersystemen, Kommunikationen, der Migration) erkläre sowie zukünftige Entwicklungen projizieren lasse. Man könnte auch, wie im Kontext der *documenta*, sagen: Hier haben Sie ein Interface, damit können Sie mit der Forschungsstation kommunizieren.

Dies alles hat Peljhan in seinen Texten zu und Präsentationen von *Makrolab* ausführlich erklärt und damit auch die Beobachter (im Luhmann'schen Sinn: sich selber und andere) informiert. Das ist aber keine Kommunikation *durch* das Kunstwerk, sondern *über* das Kunstwerk – Kommunikation, die *doch* die Engführungen der Ja/Nein-Logik der Sprache braucht, sich nicht allein auf Wahrnehmungen verlässt, sondern Informationen mitteilen will.

Offenheit des Forschungsprozesses (und des Forschungsansatzes) als „Zufall“ oder als „Wende“ im Forschungsprozess vorkommen.

Daher stammt dann das Missverständnis eines Ausstellungsbesuchers: Als Beobachter zweiter Ordnung betrachtet man *Makrolab* als Kunstwerk, und als solchem wird die Kommunikation durch *Makrolab* auch dem Kunstsystem zugeschrieben. Man erwartet Formen, die sich auf ungewöhnliche, überraschende, sich Alltagsinterpretationen entziehende Weise miteinander verbinden und eine neue, bis dahin (noch) nie erfahrene Ordnung bilden. Stattdessen wird man bei *Makrolab* mit einem zweckgebundenen/anwendungsorientierten Gebrauch von neuen technologischen Entwicklungen wie auch von juristischen Kenntnissen (siehe hier, S.130) konfrontiert: Die eingesetzten Mittel sollen die Machtverhältnisse in einem immateriellen Datenraum materialisieren, damit transparent machen und so eine politische Ermächtigung der Zivilgesellschaft³¹² herbeiführen.

Gibt es dann *Makrolab* überhaupt – in der Umgehung von Sprache – als Kommunikation durch ein Kunstwerk (und nicht nur als Kommunikation *über* ein Kunstwerk)? Die Antwort darauf ist in der Anfangsphase des Projekts zu suchen, als Peljhan sich auf Chlebnikovs 1920 als Poem *Ladomir* veröffentlichte Beschreibung einer zukünftigen Welt bezieht:

In the poem Khlebnikov describes a universal landscape of the future rising through wars and the destruction of the old world and the synthesis of the new. Imagined as a kind of synaesthesia of abstract scientific and tactile sensorial processes, the Khlebnikovian “science of the individual” is a training stage for sensory connections to the environment. According to the poet, wireless transmissions and communications play an important role in the exploration of new concepts of time and space on our planet. The individual needs to study the experience in new time-space and reflect scientifically on changing constellations of harmony (“lad”) and peace (“mir”).³¹³

Peljhan selbst dokumentiert in seinem Text *krk::: : :* die Geburt der Idee von *Makrolab* während eines Aufenthalts in der mondähnlichen Landschaft der kroatischen Insel Krk, wo man noch die Klänge des Kriegs und der Zerstörung vom nicht weit entfernten Festland herüberhören kann:

To the east the Velebit mountains. A spectacular sight. Monumental. Barren. Cold. Silently majestic. Behind them occupied Lika and further East Udbina and Bihac. War. Me, Ivana and Ivan. This is a beautiful day. For the last week we have been discovering the secrets of dead cities, the flavours of local herbs, the Čaj za Mir (Tea for Peace), discussing what comes next, if this war will rage on. If our friends will die, disappear and whole city populations shift and cease to exist. What if this heavy winter silence doubles in weight during the summer and pulls

³¹² „Zivilgesellschaft“ ist Peljhans Begriff, nicht Luhmanns: Luhmann plazierte den Begriff unter andere Begriffe der „alteuropäischen Semantik“, die das moderne politische System nicht befriedigend beschreiben können.

³¹³ Johannes Birringer 1998: 67.

everything down? What is next for us, the creators of the landscapes of the future? We have been discussing what the theatre of the future should look like. What it should be. How to start living outside the three axes of Euclid and start understanding the laws of the fourth, the axis of time, so much revered by Velimir Khlebnikov. The language- sorcerer, the author of Lodomir, the discoverer of the Laws of Time, the inventor of the Tables of Destiny. Are we witness to the new battle of Tshushima or are we just being thrown around by the constructed history with this all just a learning situation? For the future. As we sit high above the sea, we hear thunderous noise coming from the east, but the sky is blue. There is a barely audible rhythm. The maddening powers at work. The towers of war. The battles of our lives. Not far away, death and destruction. [...] We start talking about survival. Survival of the constructive, inventive, exploring forces. Survival of performative systems during the deconstruction of society. I see stages move and walk by themselves, armoured and autonomous. [...] But first I talk about the landscape of Lodomir. Right here, on the EarthMoon of Krk. People wrapped in survival cocoons, sleeping. Other people visiting them. They are silently talking to each other. A stage appears on the horizon and walks slowly forth. On it the sailors of Lodomir work the spinnaker of thought. Large sails propel it forward, a complex mechanism allows its legs to lift and twist. There are no metal noises. The materials are new and unknown. It does have legs and it looks like an insect. It has the functionality and energy balance of a bee and the armour of an Armageddon cockroach.³¹⁴

Krieg als Ausgangspunkt oder, besser, als Lernphase, um neue Lebensformen zu kreieren, ist Peljhans Bezug auf die historische Avantgarde, seine „retroutopische“ (Arns) Haltung: Die medientechnischen Potenziale, mit denen sich die historische Avantgarde befasst hat, werden an neuen Medientechnologien überprüft. Bis zu diesem Punkt ist noch das freie Spiel mit Formen, das Überraschende, der experimentelle Gebrauch von neuen Medien gewährleistet.

Die neuen Medien werden in dieser Phase des Projekts nicht funktional eingesetzt. Dies ergab sich jedoch – laut der Interpretation von Zabel und auch von Arns – aus dem spielerischen Umgang mit diesen neuen Technologien selbst. Peljhans Arbeit sei, so Zabel, von einer Faszination bzgl. der Tatsache geprägt, dass es zusätzlich zu unserem materiellen, sichtbaren Territorium auch ein nicht materielles Territorium der Information, der Mitteilung und Kommunikation gebe; Letzteres überziehe, komplementiere und dringe ein in das materielle Territorium, sei jedoch eine Welt mit eigenen Eigenschaften und Gesetzen.³¹⁵ Zabel und Arns sind sich einig in der Einschätzung, dass:

Peljhans Ausgangspunkt keine bewusst politische Haltung war, sondern sich vielmehr aus einer Faszination angesichts der Möglichkeiten globaler Echtzeit-Kommunikation und ubiquitärer Tele-Präsenz speiste, deren Realisierung mittels neuer, meist aus militärischer Entwicklung stammender Technologien und Medien heute möglich scheint. Genau an diesem Punkt schlägt jedoch bei Peljhan die reine Faszination in eine bewusste Umgangsweise mit diesen von unterschiedlichen Machtinteressen geprägten Räumen um.³¹⁶

³¹⁴ Marko Peljhan 1994.

³¹⁵ Igor Zabel 1997: 7.

³¹⁶ Inke Arns 2004: 324–325.

Diese Interpretation von Peljhans Arbeit erklärt nicht nur die Formierung des Projekts *Makrolab* als politischen Aktivismus, sondern auch den Punkt, ab dem die Wahl der Formen und ihre gegenseitige Relationierung für den Kunstbetrachter als Beobachter zweiter Ordnung nicht mehr (oder nicht ohne Weiteres) nachvollziehbar sind. Um den Betrachter zu leiten, musste Peljhan das Projekt durch Essays und Präsentationen kommunizieren – nicht, wie Chlebnikov in *Ladomir*, durch Poesie.

Das Luhmann'sche Voklabular von „Beobachtung zweiter Ordnung“ und der „Bedeutung von der Wahl der Form“ wird verständlicher, wenn wir uns der Unterscheidung von Medium und Form widmen. Diese Unterscheidung ist eine derjenigen, die die Theorie in Bezug auf das Kunstgeschehen treffen kann. Die Unterscheidung selbst sei, so Luhmann, ein systeminternes Produkt – Medien und Formen müssten „jeweils von Systemen aus konstruiert werden“, es gebe sie nicht an sich oder als eine Art von Repräsentation von physikalischen Sachverhalten im System.³¹⁷ Medien und Formen unterschieden sich dadurch, wie die Elemente des Systems miteinander verbunden seien. Formen seien immer Formen in einem Medium, das aus lose gekoppelten Elementen bestehe, und sie würden dadurch zu Formen, dass die Elemente aneinandergesammelt würden.

Elemente seien nicht naturale Konstanten, keine „Partikel, Seelen, Individuen, die jeder Beobachter als dieselben vorfinden könnte. Vielmehr sind immer Einheiten gemeint, die von einem beobachtendem System konstruiert (unterschieden werden).“³¹⁸ Formen seien durchsetzungsfähig, dafür variabel – Medien unsichtbar, dafür stabil. Da Elemente immer auch Formen in einem anderem Medium seien, lasse sich daraus das Spezifische der Kunst folgendermaßen beschreiben: In der Kunst würden neue Arten von Kopplungen von Elementen aufgebaut und damit neue Medien/Formverhältnisse: „Die Einheit der Kunst besteht in dieser Produktion für Beobachtung [...] und ihr Medium besteht in den Freiheitsgraden für Medium/Form-Verhältnisse, die damit geschaffen sind.“³¹⁹

Wenn ein Pianist auf einem Jazz-Konzert spielt, werden Töne als Elemente zu musikalischen Formen aneinandergesammelt – zu einer oder mehreren musikalischen Kompositionen. Es können aber nur die akustisch noch hörbaren Töne zusammengefasst werden, und etwa eine Pirouette, die der Pianist zwischendurch am Klavier vollführt, wird im Rahmen eines Konzerts nicht als zur musikalischen Form gehörend wahrgenommen,

³¹⁷ Niklas Luhmann 1995a: 167.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd. 188.

sondern eher als Form einer externen Caprice des Pianisten. Sollte aber der gleiche Auftritt im Rahmen einer Performance stattfinden, gehört die Pirouette auf jeden Fall zum Kunstwerk dazu wie auch z. B. das Kostüm, das der Pianist (hier: der Performer) trägt.

Wahrnehmungsmedien wie Licht und Akustik begrenzen zusammen mit den Ausgangsmedien die Formwahl, und die Formwahl begrenzt die Wahl der anschließenden Formwahlen. Diese Formwahl ist jedoch nicht allein begrenzt, sondern auch frei, weil sie immer auch anders hätte ausfallen können: Eine musikalische Komposition hätte anders klingen können, eine Choreografie hätte sich anders entwickeln können, eine Installation anders aussehen:

Formenbildung wird durch das Medium der Kunst ermöglicht und zugleich unwahrscheinlich gemacht. Das Medium hält immer auch andere Möglichkeiten bereit und macht alles, was festgelegt wird, als kontingent sichtbar. Diese Unwahrscheinlichkeit wird betont, wenn man Alltagszwecke und Nützlichkeiten als Leitfäden der Beobachtung ausschaltet.³²⁰

Die Wahl der Formen werde vom Beobachter beobachtet und müsse sich im Kunstwerk selbst begründen können, sie müsse im Kunstwerk selbst überzeugen. Jedes Fortschreiten von Form zu Form sei, so Luhmann, sei ein Experiment, das gelingen oder misslingen könne. Es müsse „passen“ oder es passe nicht.³²¹ In „Passen“ vs. „Nichtpassen“ verstecke sich in jedem Kunstwerk Information im Sinne von Gregory Bateson – weil es um einen Unterschied gehe, der den Unterschied ausmache.³²²

Unterschiedliche Systeme werden also bei Luhmann durch ihre spezifischen Medien und Formen charakterisiert. Das spezifische Medium der Politik ist Macht, woraus als Formen Entscheidungen entstehen können. Das spezifische Medium der Wissenschaft ist Wahrheit, woraus sich Erkenntnisse bilden. Und aus dem Medium der Kunst werden künstlerische Formen, Kunstwerke hergestellt. Ein Beobachter zweiter Ordnung wird die Wahl der Formen und die Anknüpfung der einen Form an die andere in einer gewissen Situation beobachten und dieses Vorgehen dem einen oder anderen System zuschreiben – nicht aber zwei oder drei Systemen zugleich. Dass dem so ist, ist ein Resultat der Evolution, die Peljhan mit seinem Ansatz im *Makrolab* überholt – denn es kann sein (auch wenn es unwahrscheinlich ist), dass sich in der Zukunft aus den heutigen Anläufen, Kunst und Wissenschaft zugleich zu betreiben, ein neues System ausdifferenziert, das eine neue Art

³²⁰ Ebd. 204.

³²¹ Ebd. 190.

³²² Ebd. 190–191.

von Kommunikation ermöglicht,³²³ aber solange solche (jetzt noch) radikale Ansätze vereinzelt auftreten, müssen sie es nicht als „Kunst“, nicht als „Wissenschaft“, sondern als „etwas Drittes“ tun. Sie können nur als Kunstprojekte, als wissenschaftliche Ergebnisse oder politische Aktionen kommuniziert werden.³²⁴

Makrolab kann daher in seiner Dreiheit (Kunst, Wissenschaft, Politik) nur zerdrückt auftreten – als Installation auf einer Ausstellung, durch Publikation der Ergebnisse in wissenschaftlichen Fachzeitschriften oder als Demonstration bzw. politische Initiative – und so den Beobachtern auch nur ein Drittel von sich präsentieren. Aber auch diese Drittel-Einsichten sind nicht ganz treffend: Die Forschungsstation als Installation ist kein freies Spiel der unwahrscheinlichen Formen, die sich zu einer Skulptur zusammenfügen würden, sodass diese Skulptur zum Beobachter allein aus sich heraus sprechen könnte. Es ist vielmehr ein Objekt, das einer gewissen Funktion dient, einen Zweck erfüllen soll. Zweitens hat Brian Holmes als einer der Wissenschaftler im *Makrolab* Texte über das Projekt publiziert; in diesen Publikationen geht es aber um Prozedere-Berichte und gesellschaftstheoretische Interpretationen des Projektes, nicht um das Publizieren der Forschungsergebnisse, die bei *Makrolabs* (wie auch hoch immer angesetztem) Hauptziel zu erwarten wären – sprich: das Publizieren von neuen Erkenntnissen, die einen Zusammenhang zwischen Wettersystemen, Telekommunikationen und Migrationen aufwiesen.

Einen Kommentar von Andreas Broeckmann zur Ausstellung *Arctic Perspective* in der Phoenix Halle Dortmund als Teil des Projekts *Arctic Perspective Initiative* (API), das sich aus der Idee von *Makrolab* entwickelte, könnten wir genauso gut auf *Makrolab* selbst anwenden: Es sehe so aus, als handle es sich um eine wissenschaftliche Ausstellung und eine Architekturausstellung, tatsächlich sei es aber eine Kunstaussstellung, die die Frage nach dem, wie sich unsere Welt verändert, aufwerfe. Und das sei genau, was Künstler seit mindestens einem Jahrhundert täten.³²⁵

Es sei die Geschichte der Moderne, die auf die Realität schaue, um sie zu verändern. Und darum versuchten diese Kunstwerke nicht, die Wissenschaft zu beeinflussen, sondern die Gesellschaft, die Menschen, ihre Denkweisen und ihre Vorstellungen dessen, was möglich sei. Manche, so Broeckmann, täten dies durch die Malerei oder andere traditionelle Kunstmedien. Hier hätten wir mit Künstlern zu tun, die sich scheinbar der wissen-

³²³ Vgl. Charles P Snow 1960.

³²⁴ Man denke nur an Institutionen wie „Graduiertenschule für die Künste und die Wissenschaften“ an der Universität der (!) Künste oder an das Institut für Raumexperimente.

³²⁵ Andreas Broeckmann 2010

schaftlichen oder technologischen Sprache bedienen. Aber diese Sprache sei nur an der Oberfläche präsent. Unter dieser Oberfläche, im Inneren, hätten wir es mit einem tiefen Verständnis von Ästhetik zu tun, das sich mit der Realität auf einer sehr substanziellen Ebene beschäftige.

Broeckmann sieht den besten Fall einer Zusammenarbeit von Künstlern und Wissenschaftlern darin, dass sie Räume kreieren, wo „ideas can fly and where things can be thought up that are not tied to physical or political realities“. Es geht darum, dass man sich frei vorstellen und frei denken könne, wie die Welt sich verändern könnte. Und im besten Fall einer Zusammenarbeit inspirierten Künstler die Wissenschaftler dergestalt, dass sie die Dinge, wie sie sie sehen und verstehen, nicht als letzte Wahrheiten begriffen. Dasselbe gelte für die Politik: Künstler könnten Menschen, die an der realen Politik teilnehmen, beeinflussen dahingehend, dass sie sich die „Realität“ auch anders vorstellen könnten.³²⁶

Diese Bestimmungen treffen sich mit der systemtheoretischen Funktion der Kunst. Nach Luhmann repräsentiert Kunst die Kontingenz der Welt („Wie zeigt sich die Realität, wenn es Kunst gibt?“³²⁷), sie schaffe Fiktionen, aus denen sich die Realität im Unterschied zu sich selbst beobachten könne. Sie mache Welt für die Welt beobachtbar, indem sie den Blick für die Formen erweitere, die in der Welt möglich seien.³²⁸ So lässt sich auch Peljhans Vision der „landscape of Lodomir“ auf der Insel Krk, die in Überlebenskokons schlafenden Menschen, eine insektenförmige mobile Bühne, die sich mit großen Segeln vorwärtsbewegt (siehe hier, S. 144), als ein paralleler Mikrokosmos verstehen und als Alternative zu der Gesellschaft, in der wir aktuell leben. Die *fine line* einer so verstandenen Funktion der Kunst soll dabei nicht in Richtung einer Überschätzung ihrer Möglichkeiten überschritten werden (typischerweise anzutreffen als Erwartung, dass die Kunst ihre alternativ-fiktionalen Formwelten direkt in der Welt umsetze):

Die Kunst ist nur eines der gesellschaftlichen Funktionssysteme, und sie kann bei allen universalistischen Ambitionen nicht ernsthaft danach streben, alle anderen zu ersetzen oder unter ihre Oberhoheit zu bringen. Ihr funktionaler Primat gilt nur für sie selbst. Aber eben deshalb kann sie, im Schutze ihrer operativen Geschlossenheit, sich auf ihre eigene Funktion konzentrieren [...]³²⁹

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Niklas Luhmann 1995a: 231

³²⁸ Ebd. 242.

³²⁹ Ebd. 241.

Diese Funktion sei, „Welt in der Welt erscheinen zu lassen – und dies im Blick auf die Ambivalenz, daß alles Beobachtbarmachen etwas der Beobachtung entzieht, also alles Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt die Welt auch verdeckt“³³⁰.

Was Broeckmann unter Einfluss der Kunst auf Wissenschaftler oder politische Akteure „Inspiration“ nennt – etwas anders zu sehen, umzudenken, sich andere Möglichkeiten vorstellen zu können –, wird bei Luhmann mit „Irritation“ oder auch „Resonanz“ bezeichnet. Damit ist keine lineare Wirkung eines Systems auf seine Umwelt oder auf andere Systeme in seiner Umwelt gemeint, sondern Wirkungen, die immer nur durch die (interne) Logik des jeweiligen Systems absorbiert werden können.³³¹

Wenn wir uns die Wirkungsfrage aus der Perspektive von Künstlern und Kunsttheoretikern anschauen, bleibt die Antwort strittig. Aus der Außenperspektive dagegen sieht Luhmann die Antwort ziemlich eindeutig: „Die Kunst hat nur wenig direkte Auswirkungen auf andere Systeme, deshalb gibt es nur wenig gesellschaftliche Reaktionen auf die Ausdifferenzierung und Autonomie des Kunstsystems.“³³² Wenn Reaktionen aufträten, dann seien sie typischerweise solche, „in denen andere Funktionssysteme ihre eigene funktionale Spezifikation nicht erkennen oder nicht akzeptieren und deshalb Entwicklungen im Kunstsystem als Übergriffe oder als Fehlleistungen empfinden“. Ein prominenter Fall, so Luhmann, seien die politischen Reaktionen totalitärer Regime des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der Sowjetunion und im nationalsozialistischen Deutschland.³³³

Politische Reaktionen entscheiden, ob Kunst eine Auswirkung in der Politik hat, nicht die Kunst selbst. So scheint die Frage nach politischer Kunst am ehesten dort aufzukommen, wo es diese Reaktionen nicht gibt – und das ist dort, wo das politische System seine funktionale Spezifikation erkennt und akzeptiert (siehe die Aussage des ehemaligen österreichischen Innenministers, hier: S. 97). So werden auch politische Reaktionen auf Kunst anderswo mit Begeisterung verfolgt – aber dieses Woanders ist Putins Russland oder das neokommunistische China, nicht die deutsche Nachkriegsdemokratie: Pussy Riot wären in Berlin, plump ausgedrückt, einfach nur eine Band, Ai Weiwei nur ein Maler.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Hier ist es nochmals wichtig zu betonen, dass Systeme als ausdifferenzierte Felder in der Gesellschaft soziale Tatsachen sind, sie sind aber nicht ontologisch, sondern als Systeme der Beobachtung zu verstehen, die ihre jeweilige Funktion in der Gesellschaft erfüllen. Jedes System konstruiert sich durch das Handhaben einer Leitdifferenz, mit der es seine Umwelt beobachtet (und, zirkulär: dadurch zum System wird).

³³² Ebd. 295.

³³³ Ebd.

5.7.2. Dissens

Kunst und Politik können wir als zwei verschiedene Felder begreifen, die nach ihren jeweiligen Logiken operieren, oder wir können sie als zwei Erscheinungen in ein und derselben Operation verstehen. Wie wir bereits in den vorherigen Kapiteln gesehen haben verbindet Kunst und Politik eine gewisse Aufteilung des Sinnlichen, die der normalen Erfahrung alltäglicher Situationen und der gegebenen sozialen Ordnung widerspricht.

Beide, Kunst und Politik, sind für Rancière Formen des Dissenses. Beide verbindet eine Verschiebung der Wahrnehmungsmuster, sodass neue ästhetische Objekte wie auch neue politische Subjekte möglich, sichtbar, denkbar würden.³³⁴ Solche dissensuellen künstlerischen Praktiken werden erst durch das ästhetische Regime identifizierbar und Politik entsteht nur als Dissens gegenüber der polizeilichen Ordnung. Rancière trennt jedoch die beiden Formen des Dissenses voneinander. Die politische Form des Dissenses besteht darin, dass diejenigen, denen die Teilhabe entzogen worden ist, sie für sich beanspruchen, und die künstlerische Form des Dissenses darin, dass sie sich von den Zwängen jeglichen Ursache-Wirkung-Prinzips befreien. So kann die Kunst auch ihre mögliche politische Wirkung nie antizipieren. Kunst und Politik als zwei Formen der Neuaufteilung des Sinnlichen vermischen sich bei Rancière nicht in ein und derselben Realität. Kunst kann die Wahrnehmungswelten zwar so umgestalten, dass sich daraus neue Möglichkeiten der politischen Subjektivierung ergeben. Ob, wann und in welchem Kontext daraus jedoch tatsächlich politischer Dissens erwächst, lässt sich nicht berechnen. Immerhin wäre es an dieser Stelle zu kurzschlüssig zu behaupten, dass jede künstlerische Praxis, die sich als kritische oder politische Kunst bezeichnet, damit bereits ausreichend beschrieben wäre. Dies gilt auch für den Fall von *Makrolab*.

Wir können uns, um Formen des Dissenses, die im *Makrolab* am Werk sind, zu erschließen, das Projekt als zwei Szenen, Inszenierungen oder, noch exakter, als *mises-en-scènes* („in Szene gesetzte“ Objekte) vorstellen. Die eine ist die Aufteilung des Sinnlichen, in der der Künstler sich befindet: die polizeiliche Ordnung der Kunstwelt, die politischen Systeme mit ihren Prozeduren und Gesetzen, die Realität des Kriegs, die Hierarchien des Wissens. Die zweite Welt ist „the landscape of Ladomir“, die Chlebnikov-inspirierte Projektion einer zukünftigen Welt, einer neuen Ordnung, von der nur wenige Ausschnitte bekannt sind und in der poetischen Sprache von Chlebnikov und Peljhan beschrieben:

³³⁴ Vgl. Steven Corcoran 2011.

[...]

Brace your ladder against the face of heaven,
set a fireman`s helmet upon your head,
and climb, scramble, over the walls of the moon
through the carbon smoke of corrosive fire.
Set the hammer for a sign in the heavens,
spin the sun in a circle a turn or two
and see – where the east burns with a red glow,
set in motion ist cog-wheels and gears.
You replace one clock with another,
you pay for your supper with a smile;
whenever the value of labor must be measured,
you place the number of heartbeats on the scale.
The sharp-eyed attractions of profit and gain,
inequality and heaps of money –
the great prime movers of the distant past –
the poet of today will exchange them for poems.

[...]

Ausschnitt aus dem Poem Lodomir, von Velimir Chlebnikov³³⁵

Die beiden Welten – das Hier und Jetzt des Künstlers und die zukünftige Landschaft des Lodomir – verbindet kein kausaler Konnex, keine gemeinsame Logik. Wenn wir mit Peljhan und Chlebnikov eingesehen haben, wohin sich nach einer kausalen Ursache-Wirkungs-Logik die jetzige Welt entwickelt, bleibt als Schlussfolgerung nur Krieg und Zerstörung. Krieg und Zerstörung stellen gleichzeitig jedoch die (Selbst-)Vernichtung der einen Ordnung dar und damit auch das Ende aller Vorstellungen darüber, wie die jetzige Welt sich entwickeln könnte. Denn eine neue Welt soll entstehen, eine neue Ordnung mit neuen Lebensformen und Denkräumen, deren Sinn wir jetzt noch nicht begreifen.

Wenn wir Chlebnikovs Poem metaphorisch (heißt: nicht als Prophezeiung) lesen und die tatsächliche Selbstvernichtung dieser Ordnung durch visionäre Unterfangen wie *Makrolab* überholt werden kann, wenn wir unsere eigene Zukunft selbst inszenieren und gestalten können, dann sind Peljhans Experimente ein Sprung in der Dramaturgie der zivilisatorischen Evolution. In diesem Sprung können wir die Geschichte zwischen dem Jetzt und der Vorstellung der Zukunft noch nicht nachvollziehen. Dieser Sprung in der

³³⁵ In: Marko Peljhan und Velimir Chlebnikov 2008: 49. Englische Übersetzung: Paul Schmidt.

Dramaturgie ließe sich auch rein dramaturgisch auslegen. In einer solchen formalen Auslegung werden auch die Motive und Konsequenzen eines solchen Sprungs in der Geschichte erkennbar.

Stellen wir uns vor, wir hätten soeben zwei aufeinanderfolgende Szenen gesehen:

(((SZENE))) ((?)) (((SZENE)))

Die zweite Szene käme gleich nach der ersten, und Sie wären ein wenig aufgerüttelt, irritiert oder überrascht, dass die zweite Szene anscheinend nichts mit der ersten Szene zu tun hätte. Sie stellten fest (oder es würde Ihnen erklärt), dass zwischen den beiden Szenen ein Zeitsprung passiert wäre. Es gibt zwei Möglichkeiten, (eine) Geschichte daraus zu konstruieren: eine ohne Sprung, die andere mit Sprung.

Ohne Sprung heißt: Die zweite Szene beginnt dort, wo die erste aufgehört hat. Sie entwickelt das Geschehen der ersten Szene einfach nach einer kausalen Logik weiter. In einer solchen Reihenfolge ist es „klar“, vorhersehbar, wie sich die Geschichte entwickeln wird und – die Zuschauer bleiben desinteressiert, weil sie selbst zu der Geschichte nichts beitragen müssen. Eine Geschichte *mit* Sprung heißt: Die zweite Szene hat anscheinend nichts mit der ersten zu tun oder beinhaltet nur wenige Referenzen auf das, was in der ersten Szene geschah. Wir können diese Abfolge als Zeitsprung, Raumsprung oder Zeit-Raum-Sprung beschreiben. Jedenfalls entsteht eine Lücke, und die fesselt die Zuschauer. Menschen sind *meaning-making-machines*, sie wollen sich unermüdlich Erklärungen zusammenbasteln, in diesem Fall: was die zweite Szene mit der ersten zu tun hat. Wenn wir zu Rancières Verständnis von Dissens als Konflikt zwischen *Sinn* und *Sinn* zurückkehren, hieße das, dass *Makrolabs* Vision der Zukunft in der jetzigen Ordnung der Welt keinen Sinn ergäbe. In der Logik von Ursache und Wirkung können wir uns aus dem, was jetzt ist, was jetzt Sinn ergibt im Rahmen des „common sense“, nicht die Entwicklung eines komplett re-konfigurierten Sinnlichen vorstellen. Die Entwicklung lässt sich erst retrospektiv, erst *nach der zweiten Szene* nachvollziehen, die Geschichte erst im Nachhinein verstehen.

Diese Erläuterung mag auf den ersten Blick wie eine Auslegung der aristotelischen Poetik erscheinen. Poesie, so zitiert Rancière Aristoteles, sei philosophischer als Geschichte, weil Poesie kausale Narrative baue, die Ereignisse in ein Ganzes zusammenschließe, während

Geschichte die Ereignisse nur so erzähle, wie sie vorkämen.³³⁶ Das Primat der Handlung über das Leben zeichne, so Rancière, noble Poesie aus gegenüber der basalen Geschichte, und zwar in dem Maße, dass es diejenigen, die handeln, auszeichnete gegenüber denjenigen, die nichts taten, als zu „leben“, die in eine Sphäre reproduktiven und sinnlosen Lebens eingeschlossen blieben.³³⁷

Man kann aber die Mittel und Ziele dieses repräsentativen Regimes nicht von ihrem sozialen Kontext, von der Aufteilung der Rollen, Positionen und Zugehörigkeiten trennen. Anhand von Voltaires Kommentar zu Corneilles Tragödien schildert Rancière eine gesellschaftliche Wandlung, die sich auch als Entstehung eines neuen Publikums oder des *anonymen* Publikums zeigt:

When Voltaire accounted for the power of Corneille's tragedies, he made a significant argument. He said that his tragedies were performed in front of an audience made of orators, magistrates, preachers and generals. He meant an audience for whom speaking was the same as acting. Unfortunately, he assumed, the audience of his own times was no longer composed of those specialists of the acting word. It was only made, he said, of "a number of young gentlemen and young ladies." That meant anybody, nobody, no addressee.³³⁸

Rancière beschreibt weiter die Verbindung zwischen dem repräsentativen Regime und einer bestimmten Idee des Sprechaktes:

The representational regime of writing was based on a definite idea of the speech-act. Writing was speaking. And speaking was viewed as the act of the orator who is persuading the popular assembly (even though there was no popular assembly). It was viewed as the act of the preacher uplifting souls or the general haranguing his troops. The representational power of doing art with words was bound up with the power of a social hierarchy based on the capacity of addressing appropriate kinds of speech-acts to appropriate kinds of audiences.³³⁹

Flaubert habe, so Rancière, das repräsentative Regime des Schreibens mit seiner Literatur demokratisiert. Sein Schreiben richte sich genau an die „eine Zahl von jungen Herren und Damen“, also an keinen spezifischen Adressaten. Flauberts Schreiben bemühe sich nicht mehr um Bedeutung, seine Worte könnten frei zu irgendjemandem oder zu allen wandern; die Leser könnten mit ihnen frei umgehen, sie gedanklich frei umsetzen. Es sei Flauberts „Aristokratie des Stils“, die ihm erlaube, das Primat der wichtigen Themen, Subjekte und Handlungen zu umgehen und sich in seiner Literatur mit gleicher Faszination materiellen

³³⁶ Jacques Rancière 2011a: 156.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd. 157.

³³⁹ Ebd.

Dingen wie Menschen, banalen wie „hohen“ Zusammenhängen, dem Hintergrund wie dem Vordergrund zu widmen.³⁴⁰ Nicht mehr müssten die Bedeutung der Worte, müssten die Texte wie ein Pfeil, eine Predigt oder ein Befehl vom Autor in einer Vektorlinie zum Leser schießen. Bedeutung an sich, als „meaning written in the very fabric of ‚real things‘“, bekomme eine eigene, neue Kraft. Rancière schreibt:

The collapse of the representational paradigm means not only the collapse of a hierarchical system of address; it means the collapse of a whole regime of meaning. The rules and hierarchies of representation hung onto a definite link between saying and doing. [...] Meaning was a relation of address from one will to another. The hub of the system was the idea of speaking as using words to produce appropriate aims: specific moves in the souls and motions of bodies. The new regime of literature dismissed that connection between meaning and willing.³⁴¹

Die Entkoppelung von Bedeutung und Willen habe aber noch eine weitere Konsequenz. Sobald das Volk die Worte für sich habe beanspruchen können, sei ihm gleichzeitig die neue Stummheit dieser Worte mitgeliefert worden. Seitdem Bedeutung nicht mehr die Beziehung eines Willens zum anderen gewesen sei, sei sie nur noch in der Beziehung zwischen Zeichen und anderen Zeichen zu finden.³⁴² Die Befreiung von hierarchischen Strukturen sei also doppelt zu lesen: als die Befreiung der Untertanen und zugleich die Befreiung der Sprache. Die politische Demokratisierung gehe Hand in Hand mit der Demokratisierung von Deutung und Bedeutung. Nicht nur Literatur, nicht nur Kunst, auch Sozialwissenschaften und Politik operierten innerhalb derselben Hermeneutik. So könnten, so Rancière, auch die sogenannten Interpretationen (der Texte, der Gesellschaft usw.) politisch werden, wenn sie die Sichtbarkeit der gemeinsamen Welt re-konfigurierten.³⁴³ Auch der Kontrast zwischen interpretativer Veränderung und „realer“ Veränderung verliere sich, zugespitzt gesagt: „The new regime of meaning underpinning both literature and social science has made the very sentence contrasting ‘changing the world’ and ‘interpreting the world’ into an enigma.“³⁴⁴

Makrolab ist eine Form von Dissens am meisten dort, wo es die Welt neu interpretiert, und am wenigsten dort, wo es protestiert. *Makrolab* ist eine Form von Dissens, wo es sich auf Chlebnikovs holistisches Verständnis der Weltzusammenhänge bezieht, wo magisches

³⁴⁰ Ebd. 154.

³⁴¹ Ebd. 159.

³⁴² Ebd. 162.

³⁴³ Ebd. 167.

³⁴⁴ Ebd.

Denken sich mit wissenschaftlichen Formeln verbindet – nicht dort, wo es sich vom Ort der „Zivilgesellschaft“ aus zu Wort meldet und innerhalb der polizeilichen Ordnung gegen diese Ordnung protestiert. Das politische System und seine Spielregeln, der demokratische Staat, nämlich sind Orte des Konsenses darüber, worum es, wenn wir von Gemeinwohl sprechen, überhaupt geht. Zu behaupten, es gehe um die magische Formel, dynamische gesellschaftliche und natürliche Muster zu verstehen und aus Chlebnikovs Erarbeitung einer universalen Sprache und eines neuen semantischen Systems neues Wissen zu schaffen, ist viel radikaler, als für die zivile Benutzung von Überwachungsmethoden zu kämpfen. Denn Letzteres ist noch immer innerhalb einer impliziten Zustimmung zur polizeilichen Ordnung angesiedelt, wo Politikern, Experten und Sicherheitskräften die Definition des Gemeinwohls, die Deutung und das Wissen über die Welt überlassen wird und wo die einzige Möglichkeit, etwas zu ändern, darin besteht, die Regierenden durch neue Regierende auszutauschen, und nicht die gesamte gesellschaftliche Realität – oder, was als Realität verkauft wird – nicht-übereinstimmend zu reinterpretieren.

Kunst gibt den Dissens auf, sobald sie Bedeutung und Wille verknüpft, sobald sie „etwas will“; auch wenn sie „*etwas* nicht will“. Zu Letzterem erklärt Rancière mit seinem Hinweis auf die Doppelseitigkeit der Idee des Widerstands und ihrer Ambivalenz auch in der Praxis: „to resist is to adopt the posture of someone who stands opposed to the order of things, but simultaneously avoids the risk involved with trying to overturn that order“³⁴⁵. Weil im ästhetischen Regime Kunst nicht mehr wie früher durch die Regeln einer Praxis definiert ist, sondern durch ihre Zugehörigkeit zu einer spezifischen sensorischen Erfahrung, die sich nicht in die Formen von ordinären sensorischen Erfahrungen einfügt, gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder schließt sie sich einer Praxis an, die eine neue Ordnung hervorbringen soll, und löst sich damit selber auf, oder sie besteht auf ihrer Ausnahmeposition und widersteht – dann aber genau deswegen, weil ihre Ordnung von Anfang an nur als Dissens zur Ordnung der Dinge bestehen kanne.³⁴⁶ Die Widerständigkeit der Kunst könne laut Rancière also nur als paradoxe, gespannte Beziehung existieren zwischen der Resistenz der Dinge und den Menschen, die es ablehnten, in einer Situation zu verbleiben.³⁴⁷

³⁴⁵ Ebd. 169.

³⁴⁶ Ebd. 178–179.

³⁴⁷ Ebd. 170.

Diese Spannung entspricht auch der theoretischen Differenzierung von ästhetischem und politischem Dissens. *Makrolab* ist, wie schon mehrmals erläutert, eine Form von ästhetischem Dissens und produziert als „singuläre Strategie“ eines Künstlers gleichzeitig (gemeinsam mit anderen Strategien) *die Differenz von Kunst mit*. Ob durch *Makrolab* auch eine politische Form des Dissenses erzeugt wird, bleibt fraglich. Dafür genügt nämlich nicht allein, dass ein Interessenkonflikt zwischen unterschiedlichen Gruppen auftritt, sondern dass diejenigen, die kein Wort hatten, das Wort ergreifen, dass sie in einem Prozess politischer Subjektivierung als neues, unerwartetes Subjekt auftauchen, das die alte Ordnung bedroht, weil sie keinen Platz dafür hat. Statt „Wir Frauen“ oder „Wir Arbeiter“ hätte es genauso gut „Wir Künstler“, „Wir Wissenschaftler“, oder „Wir Erfinder“ heißen können. Hieß es aber nicht, weil, wie Rancière schreibt, politische Ereignisse sich nicht kalkulieren ließen; sie ereigneten sich immer mit einem gewissen Überraschungsmoment. Künstlerische Praktiken, die das nicht reflektierten, beruhten auf einem pädagogischen Modell der Wirksamkeit von Kunst.³⁴⁸

Dies gesagt, müssen wir klären, welche Modelle von Wirksamkeit es überhaupt geben kann und wie sie unsere „Strategien, Hoffnungen und Urteile“ bzgl. der politischen Wirksamkeit künstlerischer Praktiken prägen.

5.8. Vierte Beobachtung/Aisthesis 4

Der gemeinsame Punkt, der genauso in Luhmanns Beschreibung des Kunstsystems wie auch in Rancières Idee von Dissens auftaucht, lässt sich in zwei Sätzen subsumieren: Die Realität oder das, was wir unter Realität verstehen, wird wie eine Fiktion geschaffen und kann genauso wieder aufgelöst werden. Die Auflösung der „Notwendigkeiten“ der Realität ist im Grunde genommen die Auflösung der Ursache-Wirkungs-Beziehung.

Die Trennung vom Ursache-Wirkungs-Prinzip, das der Kommunikation durch Kunst (Luhmann) oder dem ästhetischen Regime (Rancière) eigen ist, ereignet sich immer wie ein kleiner Skandal, denn sie trifft unser kulturelles und gesellschaftliches Selbstverständnis im Kern: Das Logische, das Nützliche, das Anwendbare, das Erklärbare wird einfach so, ohne Grund oder mit unerklärbarer Notwendigkeit durch Unlogisches, Unnützes,

³⁴⁸ Ebd. 135–136.

Unanwendbares ersetzt. Das Skandalöse daran zeigt sich in vielen Formen der Reaktion auf diese oder jene Kunstwerke: als die Auffassung von Kunst als Luxus, als Empörung über die Verschwendung der öffentlichen Gelder, als das unbeschreibbar Schöne oder das unerklärlich Berührende, als Verwirrung hinsichtlich der Absichten des Künstlers, als Irritation durch das Unerklärliche. Dazu kommt noch die Forderung, dass sich Künstler lieber anständige Berufe suchen sollten, statt als erwachsene Menschen ständig herumzuspielen und zu erwarten, dass die Gesellschaft sie dafür belohne (mit Geld und/oder Anerkennung). Wer keine „Funktion“ in der Gesellschaft habe, der könne auch an der Gesellschaft nicht teilnehmen. Diese Einstellung findet man nicht nur unter Nicht-Künstlern, sondern auch unter einigen Künstlern selber. Der (Selbst-)Vorwurf einer mangelnden oder unbefriedigenden gesellschaftlichen Funktion wird dann dadurch kompensiert, sich selber oder sein Werk als „politisch“ zu bezeichnen. Hiermit werden aber zwei Systeme der Kommunikation (Luhmann) und zwei Ebenen der Aufteilung des Sinnlichen (Rancière) miteinander vermischt und verwechselt, die bei Luhmann wie auch bei Rancière aus guten Gründen auseinandergehalten werden. Natürlich kann ein Künstler sein künstlerisches Können und Wissen, seine Techniken und Poetiken in einer Funktion verwenden. Dies kann eine politische Funktion sein, aber auch eine therapeutische, sozialpädagogische oder wirtschaftliche Funktion. Künstlerische Arbeit mit Patienten, Jugendlichen oder Managern ist nur ein Beispiele dafür. Jedoch ist die künstlerische Arbeit in einer Funktion, die Applikation der künstlerischen Techniken und Ansätze, nur als ein zweiter Schritt möglich. Die Frage lautet nämlich: *Was* wird da appliziert? Und die Antwort heißt: das, was an neuen Verknüpfungen von Elementen, Kommunikationen, Wahrnehmungen entsteht. Dieser erste Schritt lässt sich auch wie eine „Research- und Development-Abteilung“ verstehen, wo vieles ausprobiert wird und wo manche Ergebnisse dann tatsächlich in den anderen Abteilungen Erneuerungen hervorbringen. In Rancières Terminologie können wir sagen, dass damit alte Fiktionen durch neue Fiktionen ersetzt werden, die sich für gewisse Menschen (Patienten, Jugendliche, Manager, Politiker, Benutzer) besser eignen.

Luhmann erklärt auf einer mikroskopischen Ebene – in einer Art von Zeitlupe –, wie durch die Kommunikation von *alter* und *ego* Fiktionen gewoben würden. „Die kurzlebigsten, verschwindenden Ereignisse“ müssten in wiedererkennbare und wiederverwendbare Formen eingefangen werden, damit *alter* und *ego* in der Kommunikation überhaupt Orientierungspunkte haben könnten. Es würden einzelne Elemente, Operationen, Ereignisse

auf bestimmte Art und Weise verknüpft, miteinander in Beziehung gesetzt. Der Unterschied des Kunstsystems gegenüber allen anderen Systemen bestehe darin, dass die Verknüpfungen, die im Kunstsystem geschaffen würden, anders seien als die anscheinend „notwendigen“ Verknüpfungen in den anderen Systemen. Diese Verknüpfungen stellten somit auch ihre „Notwendigkeit“ infrage, d. h. verwiesen auf ihre Beliebigkeit. Die freien Relationierungen im Kunstsystem seien aber nur deswegen möglich, weil die Kausalbeziehungen (als logisch nachvollziehbare Beziehungen und Handlungssequenzen) innerhalb der Kommunikation durch Kunst wie auch zwischen dem Kunstsystem und den anderen Kommunikationssystemen gebrochen worden seien (dies zeige sich unter anderem auch in der relativen Abkoppelung des Kunstsystems von allen anderen Systemen). Und genau deswegen könnten Kunstkommunikationen in anderen Systemen keine spezifisch gewünschten Ergebnisse erzielen, denn dies würde eine Wiederherstellung des Ursache-Wirkung-Prinzips innerhalb der Kunstkommunikation bedeuten. Dies sollte nicht gleichzeitig zu der Vorstellung führen, dass nur die sogenannten „abstrakten“ Kunstwerke sich von der alltäglichen Logik der Ursache und Wirkung lösen würden.

Rancière argumentiert, dass dieser „Skandal“ der Verabschiedung von der kausalen Logik zum Beispiel in der Literatur das erste Mal im Realismus auftrete. Das, was Kritiker als realistischen Exzess an unnötigen Beschreibungen der Details und an für die Geschichte unwichtigen Handlungen sahen, ist für Rancière genau der Punkt, wo sich die Literatur der polizeilichen Ordnung der Gesellschaft entzieht. Er zeigt, dass die Handlung im realistischen Roman nicht mehr als eine Verkettung (concatenation) der Ursachen und Wirkungen strukturiert ist. Die Teile seien nicht mehr einer Ganzheit (the whole) untergeordnet. Die Narrative des realistischen Romans sind laut Rancière keine üppige, überflüssige Dekoration, die die perfekte Struktur stören würde, sondern sie kreierten einen Exzess, der in der polizeilichen Ordnung der Dinge keinen Platz finde. Das klassische Prinzip des Verisimilitude diktiere, welcher Effekt von einer spezifischen Ursache zu erwarten sei. Genauso diktiere es, was von einem Individuum, das in dieser oder jener Situation lebe, zu erwarten sei. In Rancières Beispielen bekommen im realistischen Roman ordinäre Figuren die Kapazität zu großen Taten und Gefühlen wie auch zum Nichtstun – beide Eigenschaften waren bis dahin nur den Privilegierten zumutbar. Sie verabschiedeten sich sogar vom gesellschaftlichen Spiel der gegnerischen Interessen, der Mittel und Ziele der sich gegenseitig ausfechtenden Kräfte. Sie lassen die Kausalkette des Klassenkampfes in sich selber kollabieren, indem sie sie in Trägheit verwandeln.

Das Ignorieren der Spielregeln des sozialen Aufstiegs lässt sich nicht nur in den Lebenswegen der Hauptfiguren des realistischen Romans finden. Das 20. Jahrhundert ist voll mit Archetypen der selbst gemachten Außenseiter: Bohèmes, Hobos, Hippies, Punks, Surfer, um nur einige zu nennen. Ihre Außenseiterposition geht tiefer als die bloße Beobachtung, dass sie von der Forderung, einen nachvollziehbaren Lebenslauf zu erreichen – ohne Lücken und Umwege, die die Struktur des perfekten (Aufstiegs-)Plots stören würden –, nicht viel halten. In der Welt voller Tatendrang und Produktivitätsdruck ist ihre Art des Seins eine Provokation – sie nehmen sich aus den üblichen Handlungsschleifen, aus der Ordnung der Dinge heraus, befreien ihre Handlungen von den „Notwendigkeiten des Alltags“ und nehmen sich das Recht auf Müßiggang und Nichtstun. Es handelt sich bei der Außenseiterposition immer um eine Umstellung der Werte, Umkehrung der Perspektive, radikale Infragestellung der gesellschaftlichen Ordnung mit allen ihren Erwartungen, Forderungen und blinden Punkten. Eine sehr kondensierte Motivation für solch einen Ausstieg lässt sich auch mit dem Satz schildern: „Wir erledigen Arbeiten, die wir nicht mögen, um uns Sachen zu kaufen, die wir nicht brauchen.“³⁴⁹ Dazu sind genau diejenigen, die den Sinn der Arbeit und den Sinn des Konsums destruieren, auch die, die mit alternativen Formen der Arbeit, des Konsums und der zwischenmenschlichen Beziehungen experimentieren bzw. sie vorleben: Hausprojekte und Mehrgenerationenhäuser statt individualisiertes Wohnen, Wohnwagensiedlungen statt Miet- oder Eigentumswohnung, kollektive Arbeitsorganisation statt strenge Hierarchien, Tausch- und Verleihwirtschaft statt Wegwerfkultur und überflüssiges Besitzen, ökologische Kooperativen statt Versorgung durch die Lebensmittelindustrie, Regenbogen- und Patchworkfamilien statt Kernfamilien usw. Was die sogenannten Alternativen an Produktions-, Arbeits- und allgemeinen Lebensmodellen vorleben, wird genau dadurch entwickelt, dass man die Kausalbeziehungen und damit die „Notwendigkeiten des Alltags“ bricht. Und vieles davon, was sich als Alternative tatsächlich als funktionsfähiger beweist, wird in den Mainstream übernommen. Die grüne Bewegung ist nur ein Beispiel dessen, wie die Postulate der Nachhaltigkeit von einer marginalen Gruppe zum selbstverständlichen Bestandteil der Parteiprogramme und Unternehmenspolitik geworden sind.

Die gesellschaftlichen Veränderungen, Neuinterpretationen und Rekonfigurationen bestimmter Situationen und Ideen entstehen laut Rancière nicht so sehr als Aufschrei gegen

³⁴⁹ Frei nach dem Roman *Fight Club* von Chuck Palahniuk.

die gegebene Ordnung, sondern durch das gelebte Schaffen neuer Ordnungen. Die Fähigkeit zum Dissens (Rancière) und zur Kreierung neuer Verknüpfungen (Luhmann) ist weder durch ein bestimmtes Wissen erreichbar, noch kann sie von den Wissenden an die Unwissenden weitergegeben werden. Auf der Ebene der Politik heißt das, dass es nicht nur eine – „richtige“ – Kritik geben könne, denn der Wille, das Leben zu verändern, beruhe auf keinem objektiven Prozess.³⁵⁰ Auf der Ebene der Kunst heißt es, dass so, wie in der Kunstkommunikation sich der Betrachter und der Künstler voneinander leiten lassen, es auch zwischen dem Zuschauer und dem Darsteller keine privilegierte Position gibt.

³⁵⁰ Jacques Rancière 2009c.

6. WAS IST WIRKSAMKEIT?

6.1. Rancière: Unwissende Lehrmeister und emanzipierte Zuschauer

Politische oder kritische Kunst steht, haben wir gesehen, vor einem Problem, wenn sie etwas Bestimmtes in einer bestimmten Weise bewirken will. Das heißt in unserem Fall, dass sie etwas von jemandem will: ein Ziel erreichen, einen Affekt erzeugen, Katalysator einer Aktion sein, eine Öffentlichkeit bilden, eine Öffentlichkeit binden, für „die Sache“ kämpfen, etwas entblößen, enthüllen, die (richtige) Richtung zeigen. Das Problem dieser Haltung ist, dass sie eine *Top-down*-Kommunikation benötigt, eine hierarchische Situation, in der diejenigen, die etwas noch nicht wissen, es offenbart bekommen. Das Problematische daran hat zwei Seiten: die Einseitigkeit der Kommunikation, per se eine monologische Kommunikation, und die Voraussetzung, dass nur der Mitteilende Begabung und Fähigkeit hat, mitzuteilen, was er mitteilt. Gesellschaftlichen Einfluss zu haben, Wirkung zu erzeugen, heißt, etwas so zu haben, wie man es selbst gern hätte; weil es auch für andere, für „uns alle“, so besser wäre. Dieser Ausgangspunkt der Besserwisser ist, wie sich bei Joseph Jacotot, durch Rancière nachgezeichnet, herausstellt, eine hohle Annahme, die zu nichts anderem dient, als denjenigen die Oberhoheit zu sichern, die diese Annahme treffen. Es ist eine Pädagogik, die die Gleichheit der Menschen und die Gleichheit menschlicher Intelligenz verleugnet. Die zweite problematische Seite besteht darin – und darin besteht Jacotots Behauptung, alle Menschen verfügten über die gleiche Intelligenz –, dass Intelligenz nicht eine Fähigkeit ist, von denen manche mehr, andere weniger haben, sondern der Mensch ist Mensch dadurch, dass er denkt.

Jeder Mensch, egal wie klein sein Ausgangspunkt sei, kenne etwas, eine „Sache“, und könne anhand ihrer beobachten, wie sich andere „Sachen“, die ihm begegneten, zu dieser „Sache“ verhielten. Aus einer wiederholten Operation von Beschreibung, Beobachtung und Vergleich lasse sich prinzipiell ein unendliches Wissen unendlich lange aufbauen. Dafür bedürfe es allein des Willens und der Aufmerksamkeit.

Darüber hinaus, wenn wir Jacotot folgen, eigne sich jeder Mensch das Wissen an, das er brauche. Die Gleichheit der so definierten menschlichen Intelligenz zeige sich zum Beispiel bei kleinen Kindern, die in einer relativ kurzen Zeit sehr schnell die Welt um sich herum erkundeten und erkannten, sich ein erstaunlich breites Wissen aneigneten.

Und sie täten es, weil sie es müssten. Dieses Müssen aber komme nicht von außen – es sei ihr Wille: Sie müssten lernen, um zu überleben, und sie wollten lernen, weil sie zur Gemeinschaft der [sprechenden] Menschen gehören wollten.

Nach einiger Zeit verlangsame sich – wenn er nicht sogar fast zum Ruhen komme – dieser Prozess ständiger Aufmerksamkeit und ständigen Wollens. Der Mensch lerne nur noch das, was er in seiner Umgebung brauche, und werde gemütlich. Vor eine neue Herausforderung gestellt, sage er: „ich kann nicht“ oder „das sagt mir nichts“, was für Jactotot bedeutet: „ich will es nicht“. „Ich kann nicht“ sei eine Aussage, die auf einer hierarchischen Wissensordnung beruhe, die manche erklimmen könnten und sollten, andere nicht könnten und auch nicht sollten, zum Beispiel Arbeiter, Handwerker und ähnliche „ungebildete Wesen“. Die Eingebildeten hätten ihnen eingeredet, dass dies nichts für sie wäre. Denn, um es zu wiederholen: Das Wissen über die Ordnung (der Gesellschaft) heißt auch, seinen Platz in dieser Gesellschaftsordnung zu kennen.³⁵¹

Intellektuelle Emanzipation bedeutet, sich aus diesem Zirkel zu befreien. Wenn wir Intelligentere von weniger Intelligenten, Begabte von Unbegabten unterscheiden, dann deshalb, weil die „weniger Intelligenten“ und die „weniger Begabten“ ihre Fähigkeiten weniger geübt haben. Zusätzlich: Während jeder Mensch sich aus einem anderen Winkel Wissen aneigne, in einer anderen Laufbahn um die Wahrheit kreise, gälten allein die Erfolgskriterien derjenigen, die es nötig hätten, die Überlegenheit ihrer Laufbahn allen anderen Wegen zum Wissen gegenüber zu beweisen. Doch es gebe unzählige Wege; mindestens so viele, wie es Menschen gebe, und kein Weg zum Wissen sei einem anderen gleich. Dass jeder Mensch dieselbe Intelligenz besitze, heiße, dass jeder Mensch, weil er mindestens eine Sache kenne, andere Sachen beschreiben, vergleichen und in Bezug zu diese Sache stellen könne, wenn er denn wolle. „Der Mensch ist ein Wille, dem eine Intelligenz dient“, schreibt Jacotot.

Diese Auffassung der menschlichen Intelligenz nach Jacotot erinnert stark an Spencer Browns Beschreibung der Vorgeschichte jedes Wissens in „The Laws of Form“: „Draw a distinction“, „triff eine Unterscheidung“, gleicht der Frage eines unwissenden Lehrmeisters – „Was siehst du?“. Das Gesehene, die „Sache“, der markierte Kreis wird zum Ausgangspunkt aller darauf folgenden Markierungen. Es ist

³⁵¹ Vgl. Jacques Rancière 1981.

das anfängliche Paradox, sprich: dass wir immer auch mit etwas anderem hätten beginnen können, aus dem wir eine Ordnung herleiten, eine Struktur aufbauen.

Dies ist die Entfaltung der Paradoxie, die in Luhmanns Theorie zum System wird. Das System ist in sich selbst stimmig, begründet sich aber auch bloß durch sich selbst. Hätten wir an anderer Stelle angefangen mit einer anderen Markierung des *unmarked space*, wäre unsere Ordnung eine andere – aber in jedem Fall eine Ordnung.

Das heißt auch, dass jeder Mensch seine eigene Paradoxie entfalte, eine Ordnung, die immer auch anders hätte ausfallen können, trotzdem nicht beliebig sei: Darin seien wir alle gleich. Wenn wir kommunizieren wollten und nicht nur unterrichten, befehlen oder predigen, wenn wir als Menschen zu anderen Menschen sprechen wollten, dann müssten wir, so Jacotot, diese Gleichheit voraussetzen. Wir erkannten uns als Übersetzer der eigenen Intelligenz in eine Sprache, aus der der Andere rückübersetzen müsse, um unsere Mitteilung zu verstehen, sie für ihn selbst verständlich zu machen. Was für die Gleichheit spreche, ist unser Bedürfnis, uns mitzuteilen, uns für Andere verständlich zu machen. Dies könne jedoch nie durch direkte Wirkung, durch Manipulation geschehen: „Die Menschen sind geeint, weil sie Menschen, das heißt Wesen der *Distanz* sind. Die Sprache eint sie nicht. Es ist im Gegenteil ihre Willkür, die sie, indem sie dazu zwingt, zu übersetzen, in Bezug auf ihre Anstrengungen verbindet [...]“³⁵²

Wenn wir uns weiter an systemtheoretische Konzepte halten, heißt das, dass es keine direkte Steuerung zwischen Systemen gibt, nur Irritation und Resonanz. Eine Veränderung in einem System entspreche einer Veränderung im anderen System, so definiert Gregory Bateson *Information*.³⁵³ Und wenn sich zwei Systeme gegenseitig informieren, dann kommunizieren sie.

Jacotots *Übersetzung* und *Distanz* können wir anhand der systemtheoretischen Ausgangssituation jeder Kommunikation verstehen: doppelte Kontingenz. In einer Situation doppelter Kontingenz strengten sich *alter* und *ego* an, die jeweiligen Selektionen voneinander zu prozessieren. Kommunikation werde durch eine Situation doppelter Ungewissheit ins Laufen gebracht -

[...] nur kann man sich nicht durch Worte über die Bedeutung von Worten einigen. Der Eine will sprechen, der Andere will erraten, das ist alles. Aus diesem Wettstreit der Willen resultiert ein Gedanke, der für zwei Menschen gleichzeitig sichtbar ist. [...] diese

³⁵² Jacques Rancière 2007: 74.

³⁵³ Gregory Bateson 1972: 459.

Schöpfungen oder, wenn man will, diese Metamorphosen sind der Effekt von zwei Willen, die sich gegenseitig helfen. So wird der Gedanke Rede, dann wird diese Rede oder dieses Wort wieder Gedanke [...] die Gedanken fliegen auf den Flügeln der Rede von einem Geist zum Anderen. Jedes Wort wird Losgeschickt in der Absicht, einen einzigen Gedanken zu tragen, aber ohne das Wissen dessen, der spricht und unabhängig von ihm, befruchtet sich diese Rede, dieses Wort, diese Larve durch den Willen des Zuhörers [...]³⁵⁴

Ein-wirken könne dann nur wechselseitig, zweideutig und zirkulär geschehen, da dabei übersetzt und rückübersetzt werde. Und da auch Kunst eine Sprache sei, eine Art von Kommunikation, gelte für sie dasselbe. Es mache einen Unterschied, ob man spreche, weil man sich beweisen wolle, weil man seine Überlegenheit, sein Recht vorführen wolle, oder ob man spreche, weil man kommunizieren möchte. Ein Sprechakt sei, so Jacotot, entweder verschleierte Rhetorik, deren letzte Konsequenz Krieg sei (den anderen zum Verstummen zu bringen), oder aber eine Einladung zur Übersetzung:

Im Sprechakt übermittelt der Mensch nicht sein Wissen, er dichtet, er übersetzt und lädt die anderen dazu ein, es ihm gleichzutun. Er kommuniziert als *Handwerker*, als Benutzer von Wörtern wie von Werkzeugen. Der Mensch kommuniziert mit dem Menschen durch die Werke seiner Hände wie mit den Wörtern seines Diskurses: „Wenn der Mensch auf die Materie einwirkt, werden die Abenteuer dieses Körpers die Geschichte der Abenteuer seines Geistes.“³⁵⁵

Hier stellt sich eine für den dezidiert aktivistischen, politischen, medienwirksamen Künstler vermutlich unangenehme Frage: Wenn Kommunikation eine Einladung zur Übersetzung ist und wenn gelingende Kommunikation bedeutet, Rückübersetzung hervorzubringen, warum wäre es dann nötig, diese oder jene Kunst als „politisch“ oder „wirksam“ zu bezeichnen? Sind „politisch“ und „wirksam“ nicht bloß Adjektive einer eifrigen, missionarischen Rhetorik, die sich selbst höher schätzt als ihr Publikum? Oder: sich selber überschätzt, die Anderen unterschätzt? Sollen nicht „alle“, Sprechende und Angesprochene, entscheiden, was für „alle“ politisch ist? Oder ist das Etikett „politisch“ vielmehr vorauseilende Legitimation einer Kommunikation, die keine ist, weil sie als Pfeil nur eine Richtung kennt?

Kunst entsteht, wenn sie entsteht, im leeren Raum, jenseits der Diskurse und Richtlinien. Sie beginnt mit einer Markierung, einer Einschränkung, und entfaltet sich

³⁵⁴ Jacques Rancière 2007: 79.

³⁵⁵ Ebd. 81.

durch Überwindung der so bezeichneten Grenze in den *unmarked space*³⁵⁶ hinein. Sie ist die ultimative Vergewisserung dessen, dass andere Arten von Ordnung möglich sind und dass jeder seine eigene errichten kann. Das heißt auch, dass jeder ein Künstler sein kann, wie jeder sprechen kann, sich mitteilen – der Unterschied besteht darin, wie gut er seine Werkzeuge beherrscht. Das Betreten eines leeren Raums (des *unmarked space*) bedarf der Überwindung, ein souveränes Betreten umso mehr. Souveränität kommt durch Lernen, durch Übung und Erfahrung, sie ist jedoch nie ganz da. Es gibt immer Ungewissheit, Risiko, einen Abgrund.³⁵⁷ Die Annahme eines Künstlers, er sei seinem Publikum überlegen, kann nur als Ergebnis eines Mangels an Selbstsicherheit entstehen – der Sicherheit, dass das, was man im leeren Raum kreiert hat, hält, halten kann, weil es dafür keinen Halt gibt. Es kann aber nur von zwei Seiten gehalten werden: von der Seite des Künstlers und von der seines Publikums. Kunst ist Kommunikation, oder ist sie keine Kunst.

Die vorliegende Ausführung mag den Eindruck erwecken, als läge die ganze Last des Gelingens einer Kommunikation durch Kunst, die Verantwortung dafür, auf der Seite des Künstlers. Sie liegt aber – im Gegenteil – wenigstens genauso sehr auf der Seite des Zuschauers, des Betrachters, des Beobachters. Der Künstler muss sein Publikum kennen, indem er sich an immer mehr Betrachter herantastet, und er muss sich auf sein Publikum einlassen können. Ebenso muss sich jedoch das Publikum auf den Künstler einlassen und vor allem – einlassen wollen.³⁵⁸

Ein Theaterstück kann vor einer Menge Programmleiter, die berufsbedingt, also gezwungenermaßen, im Saal sitzen, oder vor Künstlern, die beobachten, wie sie selbst es hätten besser machen können, genauso wenig gelingen wie ein Vortrag vor (gedanklich oder körperlich) abwesenden Zuhörern. Die Sprechenden müssen zuhören können, emanzipiert sein, die Angesprochenen aber auch. Wenn sich beide

³⁵⁶ Im Sinne von George Spencer Brown.

³⁵⁷ Man kann entweder fliegen oder fallen; und falls man sich haufenweise mit Sicherheitsschnallen absichert, hat man eine andere Landschaft betreten – die *entertainment industry*. Die Unterhaltungsindustrie besteht aus Arbeitsprozessen, die das Risiko einer Neukreation minimieren. Dafür stehen viele Rollen und Mechanismen zur Verfügung: Produzenten, große Distributionsnetzwerke, Marktstudien, Einschaltquoten, Verkaufszahlen, Piloten, Serien, Folgen, Prominente und u. a. auch „schöne“ Frauen. Tilda Swinton kommentierte, dass die Kreativität in einer Hollywood-Filmproduktion dort endee, wo das fertige Drehbuch auf den Tisch gelegt werde: Wenn Sie in ein Projekt 200 Millionen Dollar investiert haben, wollen Sie nichts (oder so wenig wie möglich) dem Zufall überlassen.

³⁵⁸ Vgl. die Aussagen von Georg Baselitz, in: Susanne Beyer und Ulrike Knöfel 2013.

mit Offenheit begegnen, scheint Unmögliches möglich zu werden. Worin genau aber besteht diese „Offenheit?“

Rancière beschreibt die Idee einer Politik der Bilder, die auf kalkulierbare, vorhersehbare, gewollte Affekte abzielen, einem ethischen Prinzip dienen: Durch den Gebrauch des „unerträglichen Bildes“ solle der Zuschauer Scham, Empörung usw. angesichts einer unerträglichen Realität empfinden und folglich zu einer (politischen) Reaktion animiert werden. Die Wirkung solcher Bilder bleibe jedoch unvorhersehbar und „die Verbindung zwischen Darstellung, Wissen und Handlung eine bloße Annahme“³⁵⁹.

Wenn eine durch Darstellung – Wissen – Handlung linearisierte Wirkung bloß eine Annahme ist, können wir dann überhaupt von der Wirkung eines Kunstwerks sprechen, und wenn ja, wie? Ähnlich wie bei dem *Wu-wei*-Prinzip einer „Handlung ohne Handlung“³⁶⁰ sieht Rancière in den Bildern der Kunst eine Erweiterung des Möglichen, ganz ohne dafür kämpfen zu müssen:

Die Bilder der Kunst liefern nicht Bilder für den Kampf. Sie tragen dazu bei, neue Gestaltungen des Sichtbaren, des Sagbaren und des Denkbaren zu entwerfen, und eben dadurch eine neue Landschaft des Möglichen. Aber sie können das nur, wenn sie weder ihre Bedeutung noch ihre Wirkung vorwegnehmen.³⁶¹

Weiter argumentiert Rancière, dass nicht Scham oder Empörung Affekte seien, die neue Landschaften des Möglichen entwürfen, sondern Neugier und Aufmerksamkeit. Ästhetische Wirkungsmacht werde durch die Erzeugung von Neugier und Aufmerksamkeit ermöglicht, da sie diejenigen Affekte seien, „die die falschen Offensichtlichkeiten der strategischen Schemata durcheinanderbringen. Das sind Anordnungen des Körpers und des Geistes, bei denen das Auge nicht im Vorhinein weiß, was es sieht, noch das Denken, was es machen soll.“³⁶²

Dieser Wirkung entspricht das Konzept eines *nachdenklichen Bildes*, das Rancière dem *unterträglichen Bild* gegenüberstellt. Ein nachdenkliches Bild sei ein Bild, das sich sowohl den Absichten des Künstlers als auch den eindeutigen Zuschreibungen des Betrachters entziehe. Es entziehe sich der Kategorisierung als entweder bloßes

³⁵⁹ Jacques Rancière 2009e: 121.

³⁶⁰ Vgl. Edward Slingerland 2003.

³⁶¹ Jacques Rancière 2009e: 121.

³⁶² Ebd. 123.

Abbilden von etwas, was es außerhalb des Bildes gebe, oder als bloß kunstinterne Operation, die Elemente des Bildes zu einem kontrollierbaren, geschlossenen Gefüge sensorischer Informationen verbinde. Ein nachdenkliches Bild erzeuge seine eigene Realität, die jenseits von Aktivität und Passivität entstehe und betrachtet werden könne: „Ein nachdenkliches Bild ist also ein Bild, das einen nicht gedachten Gedanken birgt, einen Gedanken, der nicht der Absicht dessen zugeschrieben werden kann, der es herstellt, und das auf denjenigen wirkt, der es sieht, ohne dass er es mit einem bestimmten Gegenstand verbindet.“³⁶³

Wir können in diesem Fall den Künstler als *aktiv passiv* bezeichnen und den Betrachter als *passiv aktiv*. Eine solche Bezeichnung aber zeigt nur, dass die Rollenverteilung *aktiv/passiv* nicht zutrifft, da sie einer hierarchischen Ordnung des Sinns entspricht, die im ästhetischen Regime demokratisiert wird: Sinn entfaltet sich nicht von oben nach unten, er wird nicht oben definiert und unten angenommen, sondern wird von links und rechts gleichzeitig kybernetisch erzeugt. Was entsteht, ist keiner Seite eigen. Passive Aktivität und aktive Passivität sind nur andere Namen für Zustände von Offenheit.

Dieses Prinzip lässt sich etwa auch an der Technik der Improvisation zeigen. Improvisation sei, so Rancière, auch bei Jacotots Methode des universellen Unterrichts eine wichtige Übung gewesen, die die Schüler des *unwissenden Lehrmeisters* oft hätten durchführen müssen.³⁶⁴ Sie habe sie gelehrt, ihre eigenen Gedanken zu entwickeln, ihr eigenes intellektuelles Abenteuer zu verfolgen, ihr eigenes Wissen und ihre eigene Kunst zu entwickeln. Was aber passiert, wenn nicht ein Mensch eine Rede oder ein Kunstwerk improvisiert, wie im Unterricht des *unwissenden Lehrmeisters* geschehen, sondern es zwei Menschen gemeinsam tun? Im Idealfall werden sie in diesem Prozess sprachlicher, musikalischer oder gestalterischer Kreation beide gleichzeitig einander folgen und führen, ohne zu wissen, wer in welchem Moment folgt und wer führt. Sie werden im leeren Raum gemeinsam eine gemeinsame Welt erschaffen, ohne sie für sich alleine zu beanspruchen. Die einzige Technik dessen, was wir hier *Improvisation* nennen, ist: genau zuhören und genau hinschauen – annehmen, übersetzen und weiterentwickeln.

³⁶³ Ebd.125.

³⁶⁴ Vgl. Rancière 2007: 56, 81.

Durch die Lektionen über intellektuelle Emanzipation lässt sich in den späteren Schriften von Rancière zu Kunst und Politik die zentrale Position einer Idee der Gleichheit noch deutlicher nachvollziehen. Denn die oben erläuterte Annahme, dass alle Menschen in ihrer Intelligenz gleich seien und dass Emanzipation darin bestehe, diese Fähigkeit zu erkennen und von ihr Gebrauch zu machen, hat sowohl politische als auch ästhetische Konsequenzen. Ein Emanzipierter erkennt, dass es keinen privilegierten Anfangspunkt gibt, keine höhere Ordnung, und dass jeder Mensch seine eigene Geschichte entwickelt und nur so ein vernünftiger Mensch sein kann. Deswegen gibt es auch keine richtige, überlegene und endgültige gesellschaftliche Ordnung. Der Emanzipierte wisse, so gibt Rancière Jacotots Lehre wieder, dass, obwohl er die Ordnung und die Institutionen seiner Zeit respektiere, er sie nicht bewundern oder gar lieben müsse. Die gegebene Ordnung sei für ihn besser als Anomie, sie reduziere ihn jedoch gleichzeitig auf eine spezifische Rolle, auf seinen Platz in dieser Ordnung, wodurch allein er nie ein vernünftiges Wesen geworden wäre. Ein Mensch sei vernünftig, indem er forsche, erfinde, in dem er suche, was er noch nicht wisse (und was die Erklärer ebenso wenig wüssten) und sich überraschen lasse. Das heißt bei Rancière wiederum, dass der vernünftige Mensch als ständig Suchender auch in der Rolle des Zuschauers bereits emanzipiert sei: Auch als Zuschauer übersetzt er für sich das, was er noch nicht weiss, er setzt das Gesehene und Gehörte in Bezug zu dem, was er schon kennt, und bleibt dabei die Hauptfigur seiner eigenen Geschichte:

Spectatorship is not the passivity that must be turned into activity. It is our normal situation. We learn and teach, we act and know as spectators who link what they see with what they have seen and told, done and dreamt. There is no privileged medium as there is no privileged starting point. There are everywhere starting points and knot points from which we learn something new, if we dismiss firstly the presupposition of the distance, secondly the distribution of the roles, thirdly the borders between the territories. We don't need to turn spectators into actors. We do need to acknowledge that any spectator already is an actor of his own story and that the actor also is the spectator of the same kind of story. We needn't turn the ignorant the learned, or, out of a desire to overturn things, make the student or the ignorant person the master of his masters.³⁶⁵

Der Zuschauer sehe zu, wie das, was man könne und wisse, sich mit dem, was wir noch nicht könnten und noch nicht wüssten, verbinde. Luhmanns Satz „Sprache muß alt sein, Kunstwerke müssen neu sein“³⁶⁶ heißt in Rancières Worte übersetzt, dass

³⁶⁵ Jacques Rancière 2007a: 279.

³⁶⁶ Niklas Luhmann 1995a: 40.

Künstler ein neues Idiom bauen, bei dem die einzelnen Teile nicht mehr in alltäglichen Common-sense-Beziehungen zueinander stehen. Dies verlangt nach Zuschauern, die aktive Übersetzer sind, und baut eine Gemeinschaft aus Geschichtenerzählern und Übersetzern auf:

Artists, just as researchers, build the stage where the manifestation and the effect of their competences become dubious as they frame the story of a new adventure in a new idiom. The effect of the idiom cannot be anticipated. It calls for spectators who are active as interpreters, who try to invent their own translation in order to appropriate the story for themselves and make their own story out of it. An emancipated community is in fact a community of storytellers and translators.³⁶⁷

Um noch eine Analogie zur Wissenschaft zu ziehen, ist dieses Auseinandernehmen der alten Sprache und ihre Zusammensetzung in ein neues Idiom auch das Prinzip der Grundforschung, wo die Effekte eines solchen Vorgehens genauso unkalkulierbar sind wie in der Kunst die des ästhetischen Regimes. Wozu etwas gut ist, welchen Zwecken es dienen könnte oder wie sich die Wirksamkeit eines Kunstwerks oder eines Forschungsprojekts definieren lässt – dies alles sind Fragen, die wir aufgrund einer bestimmten Idee von Ursache und Wirkung stellen. Das Ursache-Wirkungs-Prinzip lässt sich jedoch *nur innerhalb einer einzigen* Aufteilung des Sinnlichen, einer einzigen Auffassung und Systematisierung der sensorischen Informationen anwenden, von der sich die Grundforschung – von ihrer Definition her – entbindet: *dis-sentiert*.

Kunst im ästhetischen Regime und Grundforschung zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie eine andere Aufteilung des Sinnlichen, eine andere Art und Weise der Erzeugung von Information kreieren. Und genauso, wie ästhetische Operationen durch die Entkoppelung vom Sinn, durch „*dis-sens*“, in ihren Ergebnissen (Kunstwerken) das Futter für neue Formen politischer Subjektivierung liefern können, so kann auch allein die wissenschaftliche *Grundforschung* undenkbare Relationen denken und dadurch die Plattform für noch nicht denkbare Anwendungsformen dieser neuen Erkenntnissen schaffen.

Beide, ästhetische Operationen und wissenschaftliche Grundforschung, ermöglichen dies aber nur durch eine neue Auffassung der Welt, durch die Herstellung anderer Beziehungen zwischen dem, was wir zu kennen, können und zu wissen glauben. Und

³⁶⁷ Jacques Rancière 2007a: 281

dies ist wiederum möglich nur durch die Suspendierung von Ursache-Wirkungs-Beziehungen, von Intention und Wirkung, mit anderen Worten: der kausalen Logik.

Wenn die kausale Logik mit dem Sprung in eine *andere* Aufteilung des Sinnlichen, eine andere Systematisierung von Informationen suspendiert und unterbrochen wird, bleibt zu klären, ob sie überhaupt innerhalb einer einzigen Ordnung standhält. Und wenn ja, für wen, wie und wozu.

Im folgenden Kapitel werde ich zu Luhmanns systemtheoretischer Analyse und seiner Auffassung der Kausalität übergehen, um zu zeigen, dass selbst dann, wenn wir uns innerhalb einer Aufteilung des Sinnlichen, innerhalb der „polizeilichen Ordnung“, innerhalb einer nicht-emanzipierten Hierarchie bewegen, die kausale Logik im gesellschaftlichen Leben eher ein Konstrukt der Beteiligten als eine objektive und messbare Tatsache ist. Sie erfüllt dabei trotzdem eine gesellschaftliche Funktion.

6.2. Luhmann: Macht und Kausalität

Dass kausale Logik für objektiv, messbar und nachprüfbar gehalten wird, ist eine Konsequenz der Notwendigkeit von Komplexitätsreduktion. Sie zu dekonstruieren, ist zwar aus einer Außenperspektive (systemtheoretisch: für einen Beobachter zweiter Ordnung) möglich, ein Involvierter (Beobachter erster Ordnung) oder ein System wären damit jedoch schlicht überfordert.³⁶⁸ Reduktion von Komplexität wird umso notwendiger, je komplexer ein Sachverhalt ist: Wir können diese Notwendigkeit bereits erahnen, wenn wir das Ursache-Wirkungs-Prinzip nicht bloß von der physikalisch-mechanischen Ebene auf die Ebene zwischenmenschlicher Interaktion übertragen, sondern noch mehr ausweiten – auf die Ebene gesellschaftlicher Ursachen und Wirkungen.

³⁶⁸ So spricht auch Dirk Baecker über die Überforderung durch die Komplexität der systemtheoretischen Perspektive: „[...] die Systemtheorie [ist] eine Theorie [...], die immer so dreißig Jahre Erfolg hat und dann wieder massiv in der Versenkung verschwindet. Weil die Leute einfach überfordert sind zu denken, was da gedacht werden muss.“ Zit. nach Lukas Zenk 2006: 26.

„Empört euch!“, schrieb Stéphane Hessel³⁶⁹ – aber was geschieht, wenn wir (und wer ist dieses *wir*?) uns empören? Über welche Zustände empören wir uns, und wer hat die Macht, sie zu ändern? Hessel nennt zwei gewichtige Punkte, über die wir uns empören können: „der gewaltige Abstand zwischen den sehr Armen und den sehr Reichen, der immer weiter wächst“ und „die Menschenrechte und der Zustand des Planeten Erde“. Wer kann etwas daran ändern? Wer tut es? Diejenigen, die an der Macht sind? Wenn die Empörung zu einem unausweichlichen Druck auf Entscheidungsträger führen soll, beruht diese Strategie auf der Annahme, dass diese Entscheidungsträger die größte Wirkmacht hätten, weil sie Gewalt besäßen über die wichtigsten Ursachen der wichtigsten Wirkungen. Aber stimmt das? Und wie werden diese wichtigsten Ursachen und Wirkungen überhaupt definiert? Um uns dieser Frage zu nähern, müssen wir zuerst zu den Grundlagen der Beobachtung zurückkehren.

Jede Beobachtung ist perspektivisch, oder es gibt sie nicht.³⁷⁰ Jeder Beobachter unterscheidet zwischen sich selbst und einem beobachteten Gegenstand und zwischen diesem Gegenstand und all dem, was *nicht* der Gegenstand ist. Jeder Beobachter ist als derjenige, der das Beobachten und das Erscheinen eines Gegenstandes erst möglich macht, für sich selbst ein blinder Fleck. Sich selbst und seine Wirkung beim Beobachten kann er nicht beobachten. „Draw a distinction“/„Triff eine Unterscheidung“ ist die Voraussetzung jeder Beobachtung.

Mit der Markierung eines *unmarked space*, mit dem Treffen einer Unterscheidung, die jegliches Beobachten erst ermöglicht, hat man zugleich immer auch die Unterscheidung zwischen Ursache und Wirkung instanziiert. *Wirkung* gibt es nur, wenn es einen Beobachter gibt. Menschen beobachten, aber auch Systeme können beobachten. Alles, was sie beobachten, beobachten sie im (Rück-)Bezug auf sich selbst, also selbstreferenziell.

Allen Beobachtungen liege außerdem eine basale System/Umwelt-Differenz zugrunde. Dieses basal-selbstreferenzielle Beobachten könnten wir uns *als eine Vielzahl gleichzeitiger aktueller und vergangener Operationen* vorstellen, die

³⁶⁹ Vgl. Stéphane Hessel 2010.

³⁷⁰ Mit den Worten von George Spencer-Brown gesprochen: „You cannot have it both ways. Either you can see an apparent universe by being selectively blind, or you can see it all equally in which case it must disappear and so must you. Since both in reality are equally possible, but *no more* than possible (the laws of form are not more than the laws of the possible), there is really nothing to choose from them.” George Spencer-Brown 1969: 195.

wiederum in ihrer rekursiven Vernetzung die Differenz zwischen System und Umwelt produzierten. Die rekursiv vernetzten Operationen des Kunstsystems produzierten z. B. die Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst.³⁷¹ Kausalitäten würden durch die System/Umwelt-Differenz gehalten; für den Systemtheoretiker (den Außenstehenden, den Beobachter zweiter Ordnung) seien sie ein Konstrukt des beobachtenden Systems: „Die Theorie selbstreferentieller Systeme unterläuft das Kausalmodell. Nur selbstreferentielle Systeme schaffen sich die Möglichkeit, Kausalitäten durch Distribution auf System und auf Umwelt zu ordnen.“³⁷² An allen Effekten wirkten stets, so Luhmann, System und Umwelt zusammen, die Trennlinie von System und Umwelt jedoch zerschneide Kausalzusammenhänge, und zwar unter einem jeweils systemspezifischen Gesichtspunkt.³⁷³

In der Theorie wurden die Konsequenzen der technischen Kausalrationalität schon beim späten Husserl und bei Max Weber kritisiert, die Kausalannahmen im Rahmen der sogenannten Attributionsforschung,³⁷⁴ jedoch lebt laut Luhmann die Praxis typischerweise unter einer Kontrollillusion, „als ob sie tatsächlich über Riesenmengen kausaler Faktoren (Ursachen und Wirkungen) jetzt disponieren könnte“³⁷⁵. Laut Luhmann wird aber genau durch diese Praxis, Kausalität *hergestellt*, ohne dass dieselbe Praxis Ursachen und Wirkungen erzeugen könnte.³⁷⁶ Kausalität gebe es nicht *an sich*. Sie sei einerseits, so Luhmann, ein Medium des Beobachtens, die bloße Möglichkeit einer Zurechnung von Wirkungen auf Ursachen, die nur als Form sichtbar werde: dann, wenn diese Zurechnung durch einen Beobachter vollzogen werde.³⁷⁷ In diesem Sinn kann man nach Luhmann Kausalität als Schema einer möglichen Weltbeschreibung verstehen.³⁷⁸ Die so verstandene Weltbeschreibung liefert so diffusen Ereignissen Sinn – sie deutet auf die Möglichkeiten der Verknüpfung von Ereignissen hin und bietet damit Orientierung und Handlungsrichtung.

³⁷¹ Niklas Luhmann 1995a: 396.

³⁷² Niklas Luhmann 1984: 26.

³⁷³ Ebd. 40.

³⁷⁴ Niklas Luhmann 1995b.

³⁷⁵ Niklas Luhmann 2000: 24.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Niklas Luhmann 1995b.

³⁷⁸ Ebd.

Da Leben, Bewusstsein und Kommunikation durch dynamisch stabilisierte Systeme reproduziert würden, schreibt Luhmann, sei mit einem dauernden Übergang von Episode zu Episode zu rechnen, und Kausalannahmen seien es, die diese Episoden zusammenfassten.³⁷⁹ Wenn Luhmann von „dynamisch stabilisierten Systemen“ spricht, heißt das, dass keines der zahllosen gleichzeitigen Ereignisse in der Gesellschaft im Leeren schweben würde – im Gegenteil: Seine Vergangenheit wie auch seine Zukunft seien durch systemspezifische Kausalschemata festgelegt. Genau so entstehe „Zeit“ als Kontrollkonstruktion des stets unruhigen, unsicheren, ereignishaften Jetzt. Was „Jetzt“ „sei“, könne man nur anhand der Vergangenheit erkennen. Diese Vergangenheit ist aber bei Luhmann nichts anderes als das Gedächtnis: eine Einsammlung von Ursachen, die ich erst *durch das Vergessen anderer möglicher/mitwirkender Ursachen* erkennen kann.

Geschichte ist demnach das, was nicht vergessen worden ist, weil alles andere *nicht* in Betracht gezogen wurde. Es ist eine Aneinanderreihung so selektierter Ereignisse – ein *Storytelling*.³⁸⁰ Die Geschichte ist originäres Storytelling auch insofern, als man anhand dieser Ereigniskette auch die zukünftige Entwicklung antizipieren kann und so die Zukunft erzeugen. Auf die Gesellschaft übertragen, heißt das: Gesellschaft ist ein geschichtliches System, eine „historische Maschine“, die sich in ihrer operativen Reproduktion von Situation zu Situation immer an dem orientiert, was sie aus sich selbst gemacht hat.³⁸¹ Dasselbe gilt auch für alle Teilsysteme wie z. B. Kunst oder Politik.

Systeme reproduzieren sich autopoietisch, aus ihren eigenen Produkten. Unter welchen Selektionskriterien dies geschieht, wurde bereits beim Thema „binäre Codierung“ näher analysiert. Hier sei nur nochmals erwähnt, dass autopoietische Reproduktion die Elemente eines Systems reproduziert und dadurch auch die Grenze zwischen System und Umwelt. Ein System kann laut Luhmann jedoch einige, nicht aber alle Ursachen, die für bestimmte Wirkungen nötig sind, unter Kontrolle einsetzen.³⁸²

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Vgl. Paul Virilio 1990.

³⁸¹ Vgl. Niklas Luhmann 1995b.

³⁸² Zit. n. Helmut Willke 2005: 305–306.

Systeme seien von ihrer Umwelt durch Grenzen getrennt und zugleich mit ihr verbunden, da eine Grenze Elemente trenne, aber „nicht notwendigerweise auch Relationen; sie trennt Ereignisse, aber kausale Wirkungen lässt sie passieren“³⁸³. Die notwendigen und hinreichenden Bedingungen von Ereignissen in differenzierten Systemen (in unserem Fall Kunst und Politik) seien auf System und Umwelt „differentiell verteilt“³⁸⁴. Systemintern seien die Bedingungen von Produktion und Reproduktion systemeigener Elemente und Ereignisse (z. B. Kunstwerke, politische Entscheidungen), dazu träten aber noch systemäußere Kausalfaktoren, die sich nur noch als Kontextbedingungen der Möglichkeit systemischer Produktion äußern könnten, nicht mehr die Form der Produktion selbst determinierten.³⁸⁵

Wenn wir diese abstrahierenden Überlegungen auf die Frage nach politischer Wirksamkeit von Kunst anwenden, heißt es, dass sich das Imaginarium einer sich selbst als politisch oder kritisch bezeichnenden künstlerischen Praxis, aber auch der Theorie aus der neuzeitlichen Semantik Europas speist. Wäre die Forderung (oder der Wunsch) nach politischen, kritischen „Interventionen“ in die gesellschaftliche Realität nicht tief verankerten Vorstellungen von technisch-rationaler Kausalität und individueller Freiheit verschrieben, wäre die Frage nach politischer oder kritischer Kunst längst überflüssig. In der Tat hat Rancière diese Frage auf seine Weise überflüssig gemacht, indem er bestreitet, dass es eine Realität (real world) „da draußen“, außerhalb von Kunst, gebe, in die der Künstler intervenieren sollte. Es gebe, so Rancière, nur eine Vielfalt sich verändernder Formen:

There is no “real world” that functions as the outside of art. Instead, there is a multiplicity of folds in the sensory fabric of the common, folds in which outside and inside take on a multiplicity of shifting forms, in which the topography of what is “in” and what is “out” are continually criss-crossed and displaced by the aesthetics of politics and the politics of aesthetics. There is no “real world”. Instead, there are definite configurations of what is given as our real, as the object of our perceptions and the field of our interventions. The real is always a matter of construction, a matter of “fiction” [...]³⁸⁶

Die Fiktion, die die „reale Welt“ zusammenhalte, sei die gleiche Fiktion, die Kausalzusammenhänge ordne und verbinde. Aus dieser Perspektive wird noch

³⁸³ Niklas Luhmann 1984: 52.

³⁸⁴ Zit. n. Helmut Willke 2005: 305-306

³⁸⁵ Ebd. Auch Niklas Luhmann 1995a: 86.

³⁸⁶ Jacques Rancière 2011a: 148.

deutlicher, warum sich Kunst, die die Kontingenz dieser Fiktion aufzeigt und andere Fiktionen kreiert, vom Ursache-Wirkung-Prinzip lösen muss. Dann stellen sich jedoch zwei weitere Fragen: erstens, aus welchem Grund die Auflösung des Ursache-Wirkung-Prinzips gerade im Kunstsystem möglich ist, und zweitens, wieso sich das Ursache-Wirkung-Prinzip in anderen Systemen trotz seiner bereits vollzogenen „Pulverisierung“ in der Theorie bewährt.

Dass die Auflösung des Ursache-Wirkung-Prinzips in der Kunst möglich ist, während es in anderen Systemen weiterhin Orientierungs- und Erklärungsfunktion hat, durch die auch das Wissen des jeweiligen Systems produziert wird (also *wie* etwas funktioniert), beruht aus der systemtheoretischen Perspektive auf der Evolution des Kunstsystems. Dass sich Kunst in der modernen Gesellschaft in ein geschlossenes System ausdifferenziert hat, ist noch keine Besonderheit dieser Evolution, denn es haben sich auch andere Systeme als geschlossene Systeme herausgebildet. Ausdifferenzierung jedes Systems ist bei Luhmann (aber auch in der allgemeinen Systemtheorie) die Entstehung einer operativen Geschlossenheit, die gleichzeitig aber auch die Bedingung für die Offenheit des ausdifferenzierten Systems ist. Genauer heißt das, dass das System Aspekte wähle, in denen es sich auf eine Abhängigkeit von der Umwelt einlasse. Unabhängigkeit und Abhängigkeit eines Systems, seine Autonomie und Heteronomie, seien laut Luhmann also nicht als Gegensätze zu denken, sondern bedingten sich wechselseitig:

In dem Maße, als ein System sich durch selbstreferentiell begründete Differenzierungsschemata von der Umwelt unabhängig macht, kann es auch seine Differenzierung von Umweltphänomenen eigenständig entwerfen – nicht in dem Sinne, daß es dadurch von der vorliegenden Umweltdifferenzierung unabhängig würde; wohl aber so, daß es Umweltphänomene unter selbstgewählten Gesichtspunkten zusammenfassen und voneinander Unterscheiden kann.³⁸⁷

Weiter schreibt Luhmann: „Das, was als Außengrenze des Systems fungiert, filtert nicht etwa mehr aus, es läßt im Gegenteil mehr durch; das System wird, wenn es anders als die Umwelt strukturiert ist, zugleich sensibler für die Umwelt [...]“³⁸⁸ Eine Steigerung von Abhängigkeit gehe Hand in Hand mit der Steigerung von Unabhängigkeit: Man könne „die Ausdifferenzierung eines Systems auch beschreiben

³⁸⁷ Niklas Luhmann 1984: 265.

³⁸⁸ Ebd.

als Steigerung der Sensibilität für Bestimmtes (intern Anschlußfähiges) und Steigerung der Insensibilität für alles Übrige [...]“³⁸⁹. Je komplexer das System wird, desto komplexere Relationierungen der Elemente könnten sich ergeben. Die Konsequenz dessen aber ist, dass alle anderen möglichen komplexen Relationierungen außer Acht gelassen werden müssen. Diese Relationierungen können dann auch als Wissen des Systems verstanden werden, wobei klar wird, dass mehr Wissen gleichzeitig mehr Unwissen produziert³⁹⁰ und dass sich unterschiedliche Arten von Wissen, deren Komplexität sich aus unterschiedlichen Ausgangspunkten entwickelt, mit steigender Komplexität immer unterschiedlicher werden³⁹¹.

Steigerung von Unabhängigkeit bei gleichzeitiger Steigerung von Abhängigkeit von der Umwelt ist nach Luhmann die Charakteristik aller ausdifferenzierten Funktionssysteme in der Gesellschaft: „Sie alle realisieren operative Schließung und Selbstorganisation und steigern dadurch kausale Abhängigkeiten und

³⁸⁹ Ebd. 250.

³⁹⁰ Vgl. Niklas Luhmann 1990.

³⁹¹ Dies wird z. B. anhand der immer größeren Spezialisierung wissenschaftlicher Forschung thematisiert. Wir können es auch auf andere Systeme, andere Wissensbereiche ausdehnen. Ein Investmentbanker wird – angenommen, dass er an der Entwicklung seiner beruflichen Fähigkeiten arbeitet – sich immer feinere, immer breitere Raster für das Auffassen von Phänomenen aneignen: z. B. für Marktfluktuationen, Konsumverhalten, persönliche Netzwerke, gesetzliche Regelungen u. v. m. Bei einem Systemtheoretiker wird es sich um unterschiedliche Systemtheorien handeln, um ihre Kommunikation, Verarbeitung und vielleicht auch die Möglichkeit der Umsetzung. Ein Politiker wird sein Wissen auf dem Verhalten der Wähler, der Rhetorik, dem politischen Taktieren und Anliegen in Wählerkreisen, den Funktionsweisen der Medien usw. aufbauen. Bei einem Tänzer werden es wohl Bewegungstechniken, nonverbale Kommunikation, Physiotherapie, Kunstgeschichte usw. sein. Die Auswahl der Wissensthemen ist hier illustrativ gemeint, es hätten also auch andere Kombinationen angegeben werden können. Der Punkt liegt woanders: Je komplexer das Wissen, sei es das eines Bankers, eines Systemtheoretikers, eines Politikers oder eines Tänzers, ein desto differenzierteres Beobachten der Welt wird es ermöglichen, wird mehr Elemente erkennen und mehr Zusammenhänge feststellen können, unabhängig davon, in welchem Bereich man angefangen hat. „Alles ist in allem“, zitiert Rancière Joseph Jacotot. Dieses Wissen wird jedoch in jedem Fall unausweichlich perspektivisch sein. Keine Kommunikation könne Kommunikation über alles ermöglichen, schreibt Luhmann, und jedes beobachtende System müsse sich gegen die überwältigende Komplexität seiner Umwelt behaupten. Es macht dies durch Beobachten unter einem bestimmten Gesichtspunkt, woraus sich seine jeweilige Systemgeschichte entwickelt. Das heißt: Neu erworbenes Wissen wird immer durch „altes Wissen“ bedingt. Hiermit wird auch die Debatte zwischen Generalisten und Spezialisten durch einen anderen Ansatz ersetzt: Es geht nicht um die Wahl zwischen der Tiefe oder der Breite des Wissens, zwischen *einer* Perspektive oder der Gleichzeitigkeit *mehrerer*, sonder darum, dass es gerade nicht *eine* Tiefe oder *eine* Breite gibt. Es gibt nur eine mehr oder weniger differenzierte individuelle Perspektive. Je differenzierter die Perspektive, desto tiefer/spezialisierter wird sie, aber auch breiter (falls wir uns weiterhin mit dem alten Gegensatz zwischen Spezialisierung und Generalisierung ausdrücken wollen). Ein fast paradigmatisches Beispiel hierfür sind die hoch spezialisierten Forschungsgebiete der Quantenmechanik und der Relativitätstheorie, deren spezialisierteste Spezialisten dann in ihrer Forschung doch über *Gott* und die *Welt* reden.

Unabhängigkeiten in selektiven Formen, die als typisch gelten können für die moderne Gesellschaft.“³⁹²

Weiter erklärt Luhmann, dass in diesem Kontext die Kunst, wie vergleichbar sonst nur die Religion, eine Besonderheit aufweise: Die Teilnahme an ihr sei freigestellt. Sie bleibe als aktive wie als passive Inklusion der individuellen Entscheidung überlassen: „Daran fallen zunächst die geringen Beteiligungszahlen auf. Nur kleine Anteile der Bevölkerung nähmen am Kunstgeschehen teil, [...] die Schwierigkeiten des Beobachtens und Verstehens nehmen zu.“³⁹³ Und obwohl dagegen mit den hohen Besucherzahlen bei Vorstellungen, Konzerten, Ausstellungen argumentiert werden möge, stellten selbst die sogenannten Rekordbesucherzahlen einer *documenta13* oder eines Pink-Floyd-Konzerts „keine repräsentative Auswahl der Gesamtbevölkerung“³⁹⁴ dar.

Wie gering die Teilnahme an der Kunst ist, lässt sich noch besser nachvollziehen, wenn wir uns die Teilnahme an anderen Systemen wie Wirtschaft, Politik, Recht, Erziehung usw. vorstellen bzw. vorstellen, wie viele Menschen etwas besitzen oder einer Arbeit nachgehen, Gesetzen untergeordnet sind oder in etwas geschult werden. Der Vorteil der freiwilligen Teilnahme sei laut Luhmann, dass das Kunstsystem Inklusion/Exklusion weitgehend abkoppeln könne von den Inklusionen/Exklusionen anderer Funktionssysteme.³⁹⁵ Der Vorteil und die Kehrseite bedingten einander auch hier: Kunst sei in ihrer Entwicklung und Entfaltung frei, jedenfalls freier als andere Systeme,³⁹⁶ dafür hätten ihre Operationen, weil unabhängiger, wenig – wenn überhaupt – Konsequenzen für die Umwelt des Kunstsystems. Luhmann fasst diesen Sachverhalt mit dem Terminus der *strukturellen Kopplung* zwischen unterschiedlichen Systemen:

[...] es gibt nur wenige und eher lasche strukturelle Kopplungen zwischen Kunstsystem und anderen Funktionssystemen. [...] Im Vergleich zu anderen Intersystembeziehungen – etwa zwischen Recht und Politik, zwischen Krankensystem und Wirtschaft als Beschäftigungssystem, zwischen Wirtschaft und Politik oder zwischen Wissenschaft und Wirtschaft – fällt am Kunstsystem also eher die Abkopplung auf.³⁹⁷

³⁹² Niklas Luhmann 1995a: 390.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Ebd., S. 390–391.

³⁹⁶ Es ist klar, dass sich diese Beschreibung auf eine funktional differenzierte Gesellschaft bezieht und nicht auf hierarchische Ordnung totalitaristischer Systeme.

³⁹⁷ Ebd. 391.

Die strukturelle Kopplung ist die Verbindung zwischen den oben erwähnten produktiven Bedingungen und kontextuellen Bedingungen des Vorkommens der Ereignisse in einem System. Hier könnten wir über die Wirksamkeit von Kunst sagen, dass sie die Kontextbedingungen von Ereignissen in anderen Systemen bewirken kann. In einem gewissen Maße ist das auch Rancières These, wenn er darauf hinweist, dass Kunst die Möglichkeiten des Wahrnehmbaren ausdehne, die das mögliche (jedoch nicht kalkulierbare) Entstehen neuer politischer Subjekte bedingen. Aber ob Kunst auf diese Kontextbedingungen des Politischen wirklich starke Einwirkung haben kann, bleibt unter ihrer oben erläuterten Abkoppelung fraglich.

Wenn wir über die politische Wirksamkeit von Kunst räsonieren, dann deshalb, weil wir von der Vorstellung geleitet sind, dass Politik die Gesellschaft gestalten und die gesellschaftliche Entwicklung steuern könne. Was bisher noch nicht ausreichend geklärt worden ist, sind die Fragen, ob diese Annahme ohne Weiteres getroffen werden kann und ob die Frage nach politischer Wirksamkeit von Kunst nicht allein auf den Ideen von technisch-rationaler Kausalität und individueller Freiheit basiert, sondern auch auf der Idee der Möglichkeit gesellschaftlicher Steuerung durch Politik. Um schon im Voraus möglichen Missverständnissen der systemtheoretischen Perspektive aus dem Weg zu gehen, beginnen wir mit Luhmanns Behauptung, es stehe außer Frage, dass die Politik einen gesellschaftlich Einfluss habe, dass damit aber zu ihrer Steuerungsfähigkeit noch nichts gesagt sei und auch nicht, was *Einfluss* konkret heiße.

Jedes System gebe es nur in den Ereignissen, die „sobald sie vorkommen, schon wieder verschwinden“³⁹⁸. Was kommt dann nach einem Ereignis? Welche Operation folgt einer Operation? Das System befindet sich ständig in einem unruhigen Zustand von Ungewissheit. Die Frage, was als Nächstes kommt und warum gerade das und nicht etwas anderes, ist die Frage nach der Ordnung eines Systems. Wären alle Operationen bereits festgelegt, hätte das System keine Möglichkeit, auf seine Umwelt zu reagieren. Wären alle Optionen offen, wäre das System durch die Überzahl an Möglichkeiten bis hin zu seiner Auflösung instabilisiert.

³⁹⁸ Niklas Luhmann 1995: 252.

Ein dynamisch stabilisiertes System grenze die Möglichkeiten der anschließenden Operationen ein, gleichzeitig lasse es aber diverse Optionen offen. Einerseits würden Außenbindungen abgebaut, die Umwelt nur selektiv beobachtet – andererseits entstünden dadurch bezüglich der Selbstorganisation des Systems sogenannte Möglichkeitsüberschüsse:

Denn zu allgemeinen Folgen der Ausdifferenzierung von Systemen gehört, daß Außenbindungen abgebaut und in sehr spezifische strukturelle Kopplungen transformiert werden. Dadurch entstehen systemintern Möglichkeitsüberschüsse, die nur durch eigene Operationen und eigene Strukturbildungen (Selbstorganisation) wieder abgebaut werden können. Das System operiert in einem Feld selbsterzeugter Unbestimmtheiten. Es „ermächtigt“ sich, zu entscheiden. Aber es unterliegt damit dann auch einer Stress-Dynamik, die daraus folgt, daß über die Folgen der Entscheidungen gegenwärtig keine Sicherheit besteht.³⁹⁹

6.3. François Jullien: Über die Wirksamkeit

Wenn wir über Bedingungen der Möglichkeit von Wirksamkeit nachdenken, können wir mit François Jullien einen Umweg über China unternehmen, um die Blockaden zu erkennen, die unser (alt-)europäisches Denken über die Wirksamkeit einschränken.⁴⁰⁰

Wenn wir diesen Umweg nehmen, dann deswegen, um die Paradoxien von Konzepten wie Wirkung, Handlung, Subjekt und Absicht grundsätzlich zu erfassen und aus einem anderen Blickwinkel zu beleuchten. Aus allgemeineren Überlegungen über die Unterschiede zwischen der europäischen und der chinesischen Auffassung von Wirksamkeit, der wir uns zuerst widmen, folgen Notwendigkeiten bzgl. des Umdenkens spezifischerer Situationen – sei es politischer Aktivismus oder künstlerische Aktion. Diese spezifischen Felder werden dann mit einer „chinesischen“ Verschiebung im zweiten Teil erneut durchdacht. Damit schließen wir uns Julliens Handhabung einer doppelten Verschiebung an: Verschiebung der Konzepte und

³⁹⁹ Niklas Luhmann 2000: 18.

⁴⁰⁰ Wie auch immer die Kritik an Julliens Verständnis vom chinesischen Denken lauten mag, ist sie für die vorliegende Überlegung nicht relevant. Denn es genügt, dass Jullien überhaupt eine Übersetzung des chinesischen Wirksamkeitskonzeptes in die europäische Semantik und einen Vergleich zum (alt-)europäischen Denken gewagt hat, um eine ganz andere Konzeption der Wirksamkeit vorzustellen. In dem Sinne können wir auch von einer „falschen“ Übersetzung des chinesischen Denkens (dies ist aber ohne weitere Analysen Jullien auf keinen Fall zu unterstellen) etwas lernen.

zugleich Verschiebung der Schranken, die unser Denken über Wirksamkeit blockieren.

Unsere Vorstellungen von Wirksamkeit sind so sehr in das altgriechische Modell eingebettet, dass es wir es gar nicht erkennen.⁴⁰¹ Auch wenn zwischen den Griechen und uns 2000 Jahre liegen und wir uns in einer komplett anderen Gesellschaft befinden, hat das Modell überlebt und findet nach wie vor Anwendung.

Die wesentlichsten Vorstellungen, aus denen sich danach Wirksamkeit zusammenfüge, sind nach Jullien Ziel, Mittel und Handlung. Seit Platon projizierten wir Ideen auf die Realität. Diese Ideen ließen sich so zu einem Ziel ausformulieren. Sei das Ziel einmal festgelegt, seien nur noch die (richtigen) Mittel einzusetzen, die uns durch Handlungen zu unserem Ziel führten.

Der Mensch sei ein Individuum, ein Subjekt, das handle, um die von ihm bestimmte Wirkung zu erzielen. Er biete dem automatischen Ablauf der Dinge die Stirn. Diese hochdramatische Situation, in der eine Aktion spannende Momente von Unsicherheit hervorrufe, ergebe sich daraus, dass er die Gelegenheit ergreife und wage, etwas zu unternehmen. Diese Situation ermögliche es ihm, sich zu befreien dadurch, dass er sich überwinde und so zum Helden werde.

Dies ist aber eine konstruierte Situation, in der viele Variablen variabel und unbekannte Faktoren unbekannt blieben und wo jede Wirkung andere Wirkungen hervorruft und im Endeffekt gar keine (gewünschte) Wirkung hat. Das extremste Beispiel von Wirkungslosigkeit des Handelns sei, so Jullien, der Krieg. Von Clausewitz, der europäische Kriegsstrategie, habe zwar den Unterschied, so Jullien, zwischen absolutem und reellem Krieg erkannt, sei aber dem alteuropäischen Modell der Wirksamkeit verhaftet geblieben, indem er den Krieg isoliert gedacht habe: das Gefecht sei auch bei Clausewitz die isolierte Einheit, in der sich Krieg, Sieg oder Niederlage realisierten.⁴⁰²

⁴⁰¹ Vgl. François Jullien 1999.

⁴⁰² Wie problematisch diese Idee noch heute ist, bezeugen die aktuellen Aussagen von Vietnam-Veteranen zur amerikanischen Außenpolitik: „A bullet can kill an enemy. But a bullet can also create many new enemies.“ Deswegen sei eine „stille“ Machtübung bevorzugt, wo eine Supermacht ihre Wirkung als Vorbild entfalten solle, und nicht durch Zwang (frei nach der Aussage eines Zuhörers auf dem National Public Radio im 2013).

Im Gegensatz zum europäischen Strategen sehe, so Jullien, der chinesische Strategie das Gefecht nicht als Anfang, sondern als Ergebnis einer Entwicklung. Man gehe in ein Gefecht, wenn die Kräfte günstig für sich und ungünstig für den Gegner stünden. Man warte ab und spüre den Verlauf der Dinge, bis die Situation einen schon zum Sieger gemacht habe, um im Gefecht zu siegen oder im Idealfall ganz ohne Kampf zu siegen, indem man den Widerstand des Gegners annulliere. Statt Destruktion des Gegners lasse man seine Destrukturierung vollziehen. Dafür müsse man die Konfiguration der Kräfte erkennen und ihre Entwicklung vorhersehen.

Der chinesische und der europäische Ansatz bilden bei Jullien komplette Gegensätze. Das europäische Denken denkt Realität ontologisch, es projiziert auf sie Ideen davon, was und wie sie ist und modelliert sie nach seinen Vorstellungen. Damit löst es Subjekt, Aktion und Handlung von der Realität, „wie sie ist“. Es entsteht eine Doppelung der Realität: als Ordnung der Dinge und als Handlung. Das europäische Denken denkt eine Situation als isolierte Aktion, als isolierte Handlung eines isolierten Subjekts. Sie ereignet sich als ein Umbruch, der Aufmerksamkeit erfordert und spektakulär ist.

Die Tradition des Epos, die durch Handlungen in dramatischen Geschichten verschiedenster Helden im Westen weiterlebe, gebe es laut Jullien in China nicht. Das chinesische Denken denke die Realität als Prozess und eine Situation als Interaktion von Kräften. Die Realität sei, so Jullien, im ständigen Werden und transformiere sich durch stille Wandlungen. Um Erfolg zu haben, solle man das Bewusstsein diesen Wandlungen öffnen, um in Einklang mit dem Ablauf des Werdens, dem natürlichen Gang der Dinge zu handeln. Denn richtiges, erfolgreiches Handeln ergebe sich aus der Situation – nur dann sei sie dauerhaft wirksam. Und weil sich erfolgreiches, wirksames Handeln aus der Situation ergibt, könne sie nicht einem Subjekt zugeschrieben werden. Das Subjekt ist selbst ein Teil dieser Interaktion der Kräfte, des ständigen Wandels und der werdenden Realität. Der chinesische Strategie passt sich ihr an, um von diesem Ablauf zu profitieren. Die Wirksamkeit seines Handelns realisiert sich durch das Nicht-Handeln, sie realisiert sich dadurch, dass sie sich in die dauerhafte Transformation einfügt. Wie Jullien kommentiert, sei diese Wirksamkeit indirekt, aber von Dauer. Dagegen ist die europäische Wirksamkeit des Handelns, der Aktion und Intervention direkt, dafür aber kurzfristig. Sie verliert sich im fortlaufenden Ablauf der Geschichte.

Die bestechende Erkenntnis von Julliens Traktat besteht in der Einsicht, dass es bei der europäischen *Wirksamkeit* überhaupt nicht um reine Wirksamkeit gehe, sondern um die Verherrlichung des Helden, wobei die chinesische *Absicht* auf dauerhafte Wirksamkeit abziele – und das, scheinbar paradox, ganz ohne Absicht. Das Paradox ist *scheinbar*, weil es auf einem europäischen Missverständnis des Konzepts von „Handeln ohne Handeln“ (Laozi) beruhe.

Handeln ohne Handeln ist keineswegs ein passiver Eskapismus, da es erstens – anders als im europäischen Denken – nur eine Realität gibt, deren Teil auch der Handelnde ist, und zweitens Handeln ohne Handeln *nicht* nicht zu handeln bedeutet. Es bedeute nur, so Jullien, ohne Gegenstand zu handeln, ohne fixierte Ideen, weil die Welt kein Gegenstand des Handelns sein könne. Es sei ein Handeln, das sich ständig erneuere. Das Handeln lässt sich der Welt nicht aufzwingen. Tut man dies, bringt es Unordnung: „Handeln ist wie Sprechen. [...] Wenn man handelt, schafft man im Hinblick auf die Art und Weise, wie sich die Situation entwickelt hat, einen ‚anderen Anfang‘.“⁴⁰³ Weiter beschreibt Jullien, dass das, was Handeln von außen mitbringt (als projiziertes Modell oder Intention), unvermeidlich eine Quelle der Verwirrung ist. Es interveniere als Hindernis.⁴⁰⁴

Wenn Handeln einen Gegenstand des Handelns hat, begrenzt es sich und seine Möglichkeit einer dauerhaften Wirksamkeit, denn dieses Handeln hat sich auf eben einen spezifischen Gegenstand konzentriert, der sich aus einer Situation ergeben hat, die sich aber im Lauf der Realität ständig ändert und nicht mehr derselbe ist. Handeln ohne Handeln ist nicht passiv. Es ist ein aktives, aber minimales Tun, das das Werden lassen lässt. Nur so, nur indem man sich von der sich transformierenden Realität tragen lässt, kann man von ihr profitieren: „Die Welt ist kein Gegenstand des Handelns mehr, ich werde zum Mitwirkenden an ihren Werden.“⁴⁰⁵ Aus dieser Perspektive bekommt die Forderung, „die Welt zu verändern“, eine ganz neue Bedeutung.

⁴⁰³ François Jullien 1999: 123.

⁴⁰⁴ Ebd. 124.

⁴⁰⁵ Ebd. 127.

Der oben beschriebene Denkansatz ist für unsere Vorstellungen erstens so radikal – radikal anders –, dass es nicht zu erwarten und nicht zumutbar ist, ihn einfach zu übernehmen und in unserem Denken und Handeln umsetzen (wobei auch der Unterschied zwischen Denken und Handeln als ein Unterschied zwischen Theorie und Praxis verschwinden müsste). Wo dieser Denkansatz – ohne in der erfahrenen Lebenswelt und in täglichen Praktiken eine Stütze zu finden – übernommen wird, bekommt er das Etikett „Esoterik“. Gleichzeitig ist es aber genau dies, was die Einsicht in die volle Komplexität dieses Denkens verhindert. Und zweitens lässt sich eine im Denken und Tun konkretisierte Geschichte der „westlichen/alteuropäischen“ Welt nicht einfach löschen und von heute auf morgen erneuern/umschreiben. Mentalitäten ändern sich nicht über Nacht.

Immerhin, wie Jullien selbst bemerkt, haben wir Europäer viele von ihm vorgestellte chinesische Facetten der Wirksamkeit selbst entdeckt und als banale Alltagsweisheiten oder als Teile theoretischer Überlegungen herausgearbeitet. Sie ruhen jedoch noch immer mitten im Meer altgriechischer Muster, verfallen der anfänglichen Paradoxie des wirksamen Handelns und wurden bislang nicht theoretisch systematisiert.⁴⁰⁶ Es gibt aber auch im „Westen“ Praktiken, die in ihrem Kern viel näher am Prinzip der Handlung ohne Handlung und der dauerhaften Wirksamkeit sind als am altgriechischen Modell von Ziel/Ideal/Wille: Jazz – und allgemeiner: die Improvisationsformen in den Künsten.

Jazz ist vielleicht das bekannteste Beispiel einer Kunst-Handlung, die nichts will. Sie ist, im taoistischen Sinn, eine Kunsthandlung ohne Handlung. Sie ist nicht Ausführung der Ontologie einer Partitur, einer vorgefertigten Sequenz von Tönen, die als Mittel zum Zweck – zur Aufführung einer Komposition – dienen würde. Der „richtige“ Einsatz der Mittel dient einer ideellen Form – einem auf die Realität, aber unabhängig von der Realität, projizierten musikalischen „Stück“. Jazz-Musiker wissen nicht, was sie tun, sie haben kein Ziel und sind dementsprechend ohne Plan. Das heißt jedoch nicht, dass sie ohne Prinzipien spielen würden. Diese Prinzipien können sich fester oder weniger fest an bestimmte Richtlinien halten: Die Freiheitsgrade sind variabel zwischen Standards und Freejazz. Sie reagieren, statt zu agieren: auf die anderen Musiker, die Atmosphäre, auf ihr Instrument. Sie versuchen,

⁴⁰⁶ Man könnte vielleicht Luhmanns Theorie als die erste europäische Systematisierung dieser Ansätze bezeichnen.

stille Wandlungen aufzuspüren, um durch Mitwirken an der dauerhaften Wirksamkeit der Realität wirksam zu sein.

Das andere Beispiel ist szenische Improvisation auf der Bühne: Ohne Drehbuch oder Regisseur gestaltet sich im Moment, mitwirkend, ein theatrales Ereignis. Wie sehr sich diese Kunst-Handlung ohne Handlung von der herrschenden Mentalität unseres Alltags unterscheidet, wird deutlich bei Spielern, die nicht geübt sind, auf solchermaßen leeren Bühnen zu agieren: Um improvisieren zu können, muss man lange trainieren – Blockaden müssen abgebaut werden, Vertrauen und Aufmerksamkeit aufgebaut. Klassische Schauspieler wie auch Laien haben in der Regel Angst vor dieser ungewohnten Leere. Dem *horror vacui* wird meist mit gewollten Aktionen begegnet, was nur Unordnung, Orientierungslosigkeit, Verwirrtheit produziert.

Wir sind so auf den Aktionismus eines Helden getrimmt, dass wir nicht wissen, wie sich Wirksamkeit von alleine entfalten lassen könnte. Und wie schon oben von Jullien erwähnt, geht es bei einer gewollten Handlung, um gewollte Wirkung zu erzielen, mehr um das spektakuläre Heldentum als um die Dauerhaftigkeit der Wirkung.

Der „Wille zum Gestalten“ und der „Wille zur Wirkung“ sind charakteristische Merkmale nicht nur von Künstlern, sondern auch von Politikern, und im Kontext der Verherrlichung heldenhafter Handlungen, die unsere Mentalität prägt, können wir verstehen, dass genau diesen Figuren – dem Künstler und dem Politiker – oft zurecht Narzissmus und Egomane unterstellt werden.⁴⁰⁷

Aktion, Intervention, Initiative und das Wort zu ergreifen, sind semantische Bezeichnungen für den „state of mind“ des politischen Aktivismus, der genauso wie unser Verständnis von Handlung im Allgemeinen aus dem alteuropäischen Modell des Ziel/Ideal/Wille gespeist wird. Diese Mentalität glaubt an die Kausalität des Ursache-Wirkung-Prinzips, das heißt daran, dass wir bei der richtigen Einschätzung einer Situation und der richtigen Wahl der Mittel eine gewollte Wirkung erzielen können. Das mag, punktuell gedacht, auch stimmen. Das Problem ist jedoch, dass diese Wirksamkeit über die Punktualität, über die Parikularität der Situation, aus der sie entstanden ist, nicht hinauskommt. Nach einer Wortmeldung kommt eine andere Wortmeldung, eine Entscheidung produziert die Notwendigkeit weiterer

⁴⁰⁷ Vgl. Christopher Lasch 1979.

Entscheidungen, Gesetze müssen um neue Gesetze ergänzt werden etc. Wir wollen „Sachen bewegen“, tun es auch, aber sie bewegen sich in unkontrollierbare Richtungen von alleine weiter. Die „Notwendigkeit, beschäftigt zu sein“, produziert immer neue Kommunikationen.⁴⁰⁸ Das vervielfältigt sich exponentiell, wenn wir an die globalen Vernetzungen politischer Handlungen denken. Wir glauben fest daran, dass, wenn wir glücklich sein, ein gutes Leben führen wollen, wir uns etwas einfallen lassen müssten – z. B. „was“ das „gute Leben“ ist, und etwas unternehmen, um dahin zu gelangen. Kurz, wir brauchen eine Vision. Diese ist aber schon von ihrer Definition her nicht von dieser Welt und verkennt, „wie sich das Reale wirklich realisiert“⁴⁰⁹.

Dieses Paradox wird selbst von Pragmatikern wie Noam Chomsky anerkannt, wenn er sagt, dass von uns konstruierte Visionen notwendigerweise partikulär und fehlerhaft seien und uns manchmal ziemlich weit von unserem Ziel abbrächten, im Bereich der Theorie wie auch im Bereich direkter politischer Aktion:

Our concept of human nature is certainly limited, partial, socially conditioned, constrained by our own character defects and the [...] limitations of the intellectual culture in which we exist. Yet at the same time its of critical importance that we have some direction, that we know what impossible goals we are trying to achieve if we hope to achieve some of the possible goals. And that means that we have to be bold enough to speculate and create social theories on the basis of partial knowledge while remaining very open to the *strong possibility* [Markierung S. V.] and in fact of the *overwhelming probability* [Markierung S. V.] that at least in some respects we are very far off the mark.⁴¹⁰

Die von Chomsky zugegebene „große Möglichkeit“, sogar „überwältigende Wahrscheinlichkeit“ dessen, dass wir auch mit guten Absichten nicht die angestrebten Wirkungen erreichen, beschreibt Luhmann als zunehmendes Entscheidungsrisiko der politischen Macht in der modernen Gesellschaft. Politische Macht, so Luhmann, bleibe nicht zuletzt deshalb attraktiv, weil sie in der Lage sei, mit Risiken umzugehen. Sie verwandle, gleichsam instinktiv, Zukunftsunsicherheit in Konsens- und Durchsetzungsprobleme.⁴¹¹ Dies impliziere, so Luhmann, dass die Politik die Verantwortung dafür übernehme, Unsicherheit zu absorbieren, obwohl sie über keine „systemeigene Wirkungstechnologie“ verfüge, mit der sie Ressourcen anderer

⁴⁰⁸ Niklas Luhmann 2000: 272.

⁴⁰⁹ Vgl. François Jullien 1999.

⁴¹⁰ Transkript der Videoaufnahme der Debatte Chomsky vs. Foucault, hier: Noam Chomsky(1971): 9m22s – 10m10s.

⁴¹¹ Vgl. Niklas Luhmann 2000: 433.

Systeme dosieren oder ihre Fehler erkennen könnte⁴¹² Die zunehmende Zukunftsunsicherheit betreffe alle Systeme. Sie resultiere daraus, dass diese Systeme sie selbst produzierten: „In welches Funktionssystem man immer schaut, die Probleme des Risikos nehmen eine andere Färbung an, aber letztlich geht alles darauf zurück, dass wir sehr viel mehr entscheiden, sehr viel mehr bewirken und damit eine sehr viel unsicherere Zukunft erzeugen können.“⁴¹³

Die Frage, was zu tun sei, was richtiges Handeln in einer gewissen Situation sei, die riskante Entscheidungen erfordert, ist jedoch die Frage einer durch moderne Komplexität überforderten alteuropäischen Mentalität. Im Wunsch nach Wirksamkeit produziert sie Formulierungen und Unternehmungen, deren Weiterwirkungen mit immer neuen Formulierungen und Unternehmungen hinterhergejagt wird. Wir sind auf Resultate ausgerichtet und damit auf produzierte, endliche Wirkungen. Alles, was über ihren Rahmen hinausgeht, wird ausgeblendet. Wir wollen vollendete Wirkungen sehen, die jedoch notwendigerweise dadurch, dass sie vollendet sind, verschwinden. Die Frage „*Was tun und was wollen?*“ muss in die Frage „*Was nicht tun und nicht wollen?*“ umformuliert werden. Diese Umkehrung ist für unser Denken so radikal, dass wir uns nicht vorstellen können, wie wir es in unser konkretes Denken und Tun umsetzen sollen, u. a., da wir dafür keine eigene Beschreibung und keine eigene Institutionalisierung haben. Die theoretischen Ansätze für ein derart offenes, prozesshaftes Verständnis von Realität, bei dem die Linie zwischen Ursache und Wirkung gebrochen ist und man Politik denken kann, ohne sich auf Rezepte für *richtiges Handeln* stützen zu müssen, werden in Bezug zur europäischen Denktradition u. a. durch Rancière und Luhmann angeboten.

In der Praxis können wir Ansätze für solch andere Einstellung zu Handlung, Wirkung und Wirksamkeit in den Techniken der künstlerischen Improvisation finden, vor allem bei musikalischen und Bewegungsimprovisation. Diese Theorien und Praktiken ließen sich auch als Samen in unserem eigenen kulturellen Imaginarium beschreiben, die ein Potenzial zu politischem und künstlerischem Paradigmenwechsel in sich tragen. Denn sie lassen es zu, gedanklich wie körperlich nachzuvollziehen, dass

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Niklas Luhmann, zit. N. Thomas Strauch und Ulrich Boehm (1973, 1989), Transkript der Fernsehdokumentation.

Reagieren eine nachhaltigere Wirksamkeit hervorbringt als Agieren, Zuhören eine nachhaltigere als Sprechen.

7. AUSBLICK: Improvisation als ein neues Paradigma der Wirksamkeit

In den vorherigen Kapiteln habe ich die Aufgabe verfolgt, die Grundannahmen der Diskussion über politische Kunst zu beleuchten. Dabei habe ich gezeigt, dass das Verständnis einer künstlerischen Aktion und deren politischer Effizienz nur ein Spezialfall eines allgemeineren Verständnisses der Beziehung zwischen einer Handlung und deren Effekt ist. Die Debatten über die Beziehungen zwischen Kunst und Politik, die sich auf die Konzepte von Autonomie und Heteronomie verlassen, wie auch die Forderungen *nach* oder Warnungen *vor* Politisierung der Kunst beruhen auf einem bestimmten Modell der Wirksamkeit. Dieses triadische Modell von Ziel – Mittel – Handlung versteht auch den Menschen als Subjekt, der handelt, um von ihm erwünschte Wirkungen zu erzielen. Das alteuropäische Verständnis von Wirksamkeit prägt nicht nur unsere Vorstellungen von einer wirksamen Aktion, sondern auch von der Gesellschaft und von dem, was wir Realität nennen. Es ist ein innerster Bestandteil der alt-, aber auch neueuropäischen Kosmologie, die als solche auch bestimmte Ideen von Kunst, Politik und Wissen erzeugt. An dieser Stelle sollen drei Thesen aufgestellt und damit die Forschungsperspektiven aufgezeigt werden, die durch die vorliegende Arbeit eröffnet worden sind und gleichzeitig über sie hinausgehen:

1. Krisen, die wir in der Kunst, Politik, Wirtschaft und Wissenschaft der westlichen Welt verfolgen, können auch als die Ausschöpfung des alteuropäischen Modells der Wirksamkeit verstanden werden. „Wirkungslose Künstler“ oder das Scheitern der Avantgarde, „machtlose Politik“, die wilde, unkontrollierbare globale Wirtschaft, das exponentielle Wachsen des Wissens und Unwissens zugleich sind einige Schlagwörter, die die Probleme in den unterschiedlichen Bereichen erfassen können.
2. Wenn Krisen nach neuen Beschreibungen und neuen Relationierungen der künstlerischen, politischen, wirtschaftlichen oder wissenschaftlichen Phänomene verlangen, werden diese neue Beschreibungen sich vor allem ein neues Verständnis von Wirksamkeit erarbeiten müssen.

3. Obwohl das Ziel-Mittel-Handlungs-Modell in der westlichen Welt dominant bleibt, muss man nach einem alternativen Wirkungsmodell nicht außerhalb suchen. Es wird (noch) wenig beachtet, aber seit einigen Jahrzehnten in ganz spezifischen künstlerischen Milieus praktiziert: als Bewegungsimprovisation im zeitgenössischen Tanz und als Freejazz in der Musik.

In diesem Ausblick werde ich anhand der Bewegungsimprovisation zeigen, wie eine künstlerische Praxis mitten in der westlichen Tradition die traditionellen Vorstellungen von Subjekt und Objekt, von Aktivität und Passivität, Handlung und Wahrnehmung, Körper und Wissen wie auch von Kollektivität und Produktion umkehrt und redefiniert. Als solche kann Improvisation als Technik und Philosophie des künstlerischen Schaffens durchaus als Vorlage für einen Paradigmenwechsel auch auf anderen Feldern dienen.

Improvisation hat in den darstellenden Künsten eine lange Tradition⁴¹⁴ und wird auch in zeitgenössischen Produktionen auf unterschiedliche Art und Weise benutzt. Geübte Performer lernen, wie sie mithilfe von unterschiedlichen Techniken der Interaktion im Moment improvisieren können. Diese Interaktion findet meistens mit anderen Performern statt, kann aber auch andere Elemente einer performativen Situation berücksichtigen, z. B. das Publikum. Improvisation wird in unterschiedlichen darstellerischen Genres benutzt, vom Körpertheater (physical theatre) über zeitgenössische Clownperformances, nordamerikanisches Improvisationstheater bis zum zeitgenössischen Tanz. Vorliegend soll auf die Bewegungsimprovisation, wie sie im zeitgenössischen Tanz entwickelt wurde (und weiterentwickelt wird), eingegangen werden. Der Grund dafür ist, dass andere erwähnte Formen eine Mischung zwischen dem klassischen westlichen Wirksamkeitsmodell und einem alternativen Modell der Wirksamkeit sind, wobei die Bewegungsimprovisation sich völlig von den traditionellen Ideen der Wirksamkeit löst und das Prinzip der Improvisation in seiner reinen Form praktiziert. Im Unterschied zu den künstlerischen Praktiken, die Improvisation als Mittel zum Zweck benutzen – das heißt Improvisation als Technik, die einer bestimmten vorkonzipierten Idee, einem bestimmten Endprodukt (Show, Performance, Choreographie) dienstbar gemacht wird –, widmet sich Bewegungsimpro-

⁴¹⁴ Die Anfänge der Improvisation im Theater z. B. werden mit der Entwicklung der *Commedia dell'Arte* um das 16. Jahrhundert datiert.

visation dem interaktiven Geschehen selber, wie es sich von Moment zu Moment ereignet.

Wie können wir uns also die erwähnte Bewegungsimprovisation vorstellen? Ihre zeitliche und räumliche Begrenzung nimmt die Form einer Jam-Session an. Als Beispiel können wir uns einen leeren Raum vorstellen, wo sich eine Gruppe von Menschen trifft, um eine bestimmte Zeit aufeinander zu reagieren. Wenn wir dies schlicht „Tanz“ nennen, dann können damit bestimmte Aspekte übersehen werden – es handelt sich weder um eine vorgeschriebene Form noch um eine bestimmte Ästhetik. Die Teilnehmenden reagieren nicht nur aufeinander, sondern auch auf sich selber, auf ihr eigenes Körperbefinden, auf ihren eigenen Mentalzustand. Vielleicht tun sie es bewusst, im Idealfall werden sie aber automatisch (re)agieren – ihr Körper wird wissen, was zu tun ist. Sie werden nicht versuchen, dies oder jenes „Etwas“ zu verstehen, die Situation zu begreifen, gewisse Bilder oder Ereignisse festzuhalten. Sie werden sich den „stillen Wandlungen“ ergeben – den kleinen Änderungen in der Körperhaltung, dem „Gewicht des Bewegungspartners“ auf den eigenen Körper, der wechselnden Geschwindigkeit der Bewegungen, den atmosphärischen Änderungen (z. B. mehr oder weniger Licht, Kälte oder Wärme). Bewegungsimprovisation ist in der zeitgenössischen Tanzszene oft unter dem Namen „Contant Improvisation“ vertreten:

Die Basis ist ein ständiger Körperkontakt durch einen gemeinsamen, sich ständig verlagernden Kontaktpunkt oder Körperfläche mit einer Partnerin. Die Bewegungen entstehen aus den Vorangegangenen ohne Absprache, allein aus der Wachheit und Leichtigkeit des Augenblicks heraus. Es entsteht im günstigsten Falle ein Bewegungsfluss, der bewusst, ständig wach und (manchmal) abenteuerlich ist.⁴¹⁵

Kontaktimprovisation hat sich dabei seit den Sechzigerjahren, als sie entstanden ist, unter unterschiedlichsten Einflüssen weiterentwickelt und auch andere Praktiken beeinflusst. So wird z. B. einerseits mit den/dem Kontaktimprovisationspartner(n) manchmal auch gar kein körperlicher Kontakt gehalten, und andererseits werden auch bei den anderen Tanzimprovisationen Techniken aus der Kontaktimprovisation übernommen. Deswegen wird hier statt Kontaktimprovisation der breitere Begriff Bewegungsimprovisation benutzt.

⁴¹⁵ Thomas Kaltenbrunner 2009: 12.

Der Zustand, in dem eine Teilnehmerin/ein Teilnehmer auf sozusagen alles im Moment reagieren kann, in dem sie/er sich dem Lauf der Dinge anschließt und ihn nicht-handelnd – heißt: nicht-etwas-wollend – mitgestaltet, ist keinesfalls selbstverständlich. Es ist nämlich ein Zustand jenseits des Dualismus von Aktivität und Passivität, jenseits des „Führens“ und „Folgens“.⁴¹⁶ Wenn wir schon den Zustand des „Handelns, ohne zu handeln“ mit dem dualistischen Vokabular „aktiv/passiv“ beschreiben müssten, dann würden wir uns dem Verständnis dieses Zustands mit den Begriffen aktive Passivität und passive Aktivität annähern. Es ist in der Tat ein sehr kulturspezifisches Missverständnis, Passivität als eine Art von Reglosigkeit oder gar „Schlaf“ zu verstehen. Ganz im Gegenteil ist die bereits genannte aktive Passivität ein Zustand erhöhter Aufmerksamkeit und Achtsamkeit; es ist eine Konzentration auf die Impulse „von außen“ (aus der Umgebung) und auf ihren Einfluss auf den (Nicht-)Handelnden selber bis zu dem Punkt, an dem es klar wird, dass es so etwas wie „aktiv“ oder „passiv“ überhaupt nicht gibt. Sie sind als Gegenpole freilich nur eine dualistische Vereinfachung eines viel komplexeren Interaktionsgeschehens.⁴¹⁷

Das „Handeln, ohne zu handeln“ ist eine spezifische Haltung zur Interaktion, die durch die Unterlassung der Dualismen wie aktiv/passiv, führen/folgen, bewusst/unbewusst – aber auch Körper/Geist – die Kommunikation zwischen den Teilnehmenden erleichtert und intuitiver macht. Es gibt nämlich keine Intentionen der Teilnehmenden, keine Ideen, die kommuniziert werden müssen, keine Pläne für das Geschehen und keine Ziele. Und wenn es sie gibt, dann müssen sie ständig verworfen und in dem Prozess des Aufeinander-Reagierens immer erneut durch andere, genauso flüchtige Absichten ersetzt werden. Der Zustand des „Handelns, ohne zu handeln“ ist ein Zustand des kommunikativen „Flows“⁴¹⁸, Automatismen und intuitive Reaktionen ersetzen das Überlegen, das Rasonieren wie auch die Bemühungen um die richtige Form (die es bei der Bewegungsimprovisation gar nicht gibt). Trotzdem ist dieser Zustand für die „Ungeübten“ gar nicht einfach zu erreichen – viele Barrieren müssen aus dem Weg geräumt werden: das ständige Beurteilen und „Denken“, das Planen, die Erwartungen, die aus dem sozialen, kulturellen, geschichtlichen Interaktionsalltag mitgebracht werden, die Fixierung auf erkennbare Formen – sei es pantomimische

⁴¹⁶ Vgl. André Lepecki 2013: 33–38.

⁴¹⁷ Siehe auch das Konzept der doppelten Kontingenz bei Luhmann.

⁴¹⁸ Vgl. Michály Csikszentmihályi 1975.

Darstellung von bekannten Begriffen oder Situationen, sei es das Nachspielen von vertrauten, archetypischen Narrativen. Nicht zuletzt müssen auch die eingefleischten Bewegungen erkannt und herausgefordert und die Bewegungsschleifen identifiziert werden, um über sie hinausgehen zu können. Denn erst die Überwindung dieser Barrieren ermöglicht ein anderes Verständnis der sich ereignenden Situationen. Dies setzt unter anderem ein anderes Verständnis der Zeit voraus. Wie auch beim Jazz ist bei der Bewegungsimprovisation auf die Zählzeit, wo der Ablauf der Dinge vorhersehbar und planbar ist, kein Verlass, sondern muss jede Sekunde neu verstanden werden.⁴¹⁹ Aus diesem Grund wird bei der Bewegungsimprovisation auch der Dualismus Körper/Geist aufgelöst. Im Vokabular des Body-Mind-Dualismus heißt dies, dass man die Gedanken ausschalten und den Körper machen lassen muss, wenn man mit der Ereignishaftigkeit des Hier und Jetzt spielen will. Denn die Gedanken können in die Zukunft (Erwartungen) oder in die Vergangenheit (Gedächtnis) reisen, während der Körper nicht anders kann, als nur im Hier und Jetzt zu sein. In der Tat bringt uns aber das Bestehen auf dem alten Vokabular nicht weiter, weil es sich um einen anderen Modus des Seins handelt, der andere Begriffe und eine andere Mentalität erfordert. Dass es sich bei der Improvisation (wie sie hier beschrieben wird) um einen Kulturschock und einen „Kulturkampf gegen diese fertige Welt“ (Zoran Terzić) handelt, zeigt sich auf mehreren Ebenen:

- Improvisation hat in der Kulturproduktion (noch) keinen etablierten Raum. Projektbewerbungen, Anträge, Marketing, Distribution, Präsentation usw. verlangen nach einem greifbaren, wiederholbaren und wiedererkennbaren Produkt, nach einem „Was“ statt einem „Wie“. Dabei geht es bei reiner Improvisation gerade um das „Wie“. Formen der Improvisation, die kommerziell erfolgreich und kulturell verbreitet werden wollen, müssen daher mit der herrschenden Ziel-Produkt-Mentalität Kompromisse schließen: Sie müssen greifbare, dokumentierbare, präsentierbare, vermarktbar – also in dem Ergebnis vorhersehbare – Projekte schaffen. Im Gegenteil dazu sind offene und „experimentellere“ Ansätze der Bewegungsimprovisation noch immer weit entfernt von jeglichem Mainstream oder großer Popularität.

⁴¹⁹ Für den Hinweis auf die Beziehung zwischen Jazz und Zählzeit danke ich Zoran Terzić.

- Improvisation hat kein von der Praxis der Improvisation getrenntes Publikum. Denn Bewegungsimprovisation stellt nichts dar. Sie konzentriert sich auf die reine Interaktion, wo ein unbeteiligter Zuschauer kaum etwas anderes sieht als ziemlich „unspektakuläre“ Interaktion der Körper. Für den auf „das Darstellende“ oder auf „beeindruckende Technik“ getrimmten Zuschauer ist sie schlicht langweilig und nichtssagend, außer wenn der Zuschauer selber Erfahrung mit Bewegungsimprovisation hat. Dann wird ihm klar, dass es bei Bewegungsimprovisation um einen Modus des Seins *mit* den Anderen geht und *nicht* um einen Modus des Seins *für* die Anderen, und dann kann er sich über dieses ereignishafte Miteinander amüsieren, staunen, es bewundern oder „kritisieren“ (z. B. mit Bewertungen wie „zu viel Druck, zu gefährlich, zu abwesend“ usw.). Ein Zuschauer ist bei einer Jam-Session nichts anderes als ein potenzieller Teilnehmer oder ein potenzieller Trainer. Er kann sich anschließen oder draußen bleiben.

- Improvisation kann mit einer rein theoretischen Analyse nicht völlig erfasst werden. Damit bleiben auch die Legitimation und das Prestige durch eine wissenschaftliche Theoretisierung aus. Das Wissen – wenn wir es so nennen sollen –, das wir durch die Bewegungsimprovisation erlangen können, wird durch die Körperintelligenz geschaffen und auch im Körper als Körperwissen gespeichert. Die Konzepte der Bewegungsimprovisation werden durch den Körper (und in der Interaktion mit den anderen Körpern) erprobt, weiterentwickelt, modifiziert oder verworfen. So bleiben die Erklärungen und Forschungen zum Muskelgedächtnis u. Ä. zu einseitig medizintheoretisch und die wissenschaftlichen Erklärungen zu sehr auf die sprachlich artikulierten Ideen selber fokussiert. In dem Sinn ist Improvisation den fernöstlichen Traditionen viel näher, die nicht auf die Unterschiede Geist/Körper, Theorie/Praxis, Produkt/Prozess gegründet sind.

Immerhin gibt es in den Beschreibungen und theoretischen Analysen von Bewegungsimprovisation bereits auf den Punkt gebrachte Hinweise auf den ideengeschichtlichen Kulturschock, den viele zeitgenössische Tanzpraktiken in Verbindung mit der Improvisation in sich tragen. Im Eifer um politische Wirksamkeit werden in der westlichen Mentalität alte Theorien durch neue Theorien, alte Bilder durch neue

Bilder, alte Ordnungen durch neue Ordnungen ersetzt. Aber dies ist nur eine Weiterentwicklung des alteuropäischen Denkens, das Veränderung als eine Reise von A nach B, von einer Realität zu einer anderen, sieht. Und die Veränderung an sich wird demnach nur ein Mittel zum Zweck, ein Verkehrsmittel zum *telos*. Dabei werden von Künstlern, aber auch von den Theoretikern die Situationen A und B, der Startpunkt wie auch das Ziel mit Begriffen zu beherrschen versucht. Bewegung wird unerwünscht und suspendiert, feste Standpunkte verteidigt und angegriffen. Zeitgenössische Tänzer sind in dem Kontext eine Avantgarde. Sie interessieren sich nicht für feste Standpunkte, für erstarrte Bilder, sondern für die Veränderung, für die Bewegung (*kinesis*) an sich. Obwohl zeitgenössische Tänzer von der breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen werden, wenn sie Choreographien, Performances, Stücke produzieren, ist gerade dieser Teil für die Hinterfragung unserer ideengeschichtlichen Muster am wenigsten interessant. Aus dieser Sicht sind die zeitgenössischen Tänzer nicht eine Avantgarde dann, wenn sie eine Vorstellung vorbereiten oder etwas vorführen, sondern dann, wenn sie ziellos neue Möglichkeiten des Körpers und des Seins erforschen, sich gegenseitig unterrichten oder in jeglicher Art von „Labs“ und Workshops neue Möglichkeiten der Interaktion erforschen. David Kishiks „Kritik der reinen Bewegung“⁴²⁰ könnte diesen Sachverhalt näher erklären.

Kishik betrachtet den zeitgenössischen Tanz im Lichte von Spinozas Ethik. Zeitgenössischer Tanz ist demnach reine Bewegung, die nicht in das Illustrative, das Pantomimische verfällt und sich nicht der Mittel-Zweck-Relation unterordnet. In dem zeitgenössischen Tanz müssen wir aufhören, darin einen wörtlichen oder symbolischen Sinn zu suchen. In spinozistischer Interpretation geht es bei reiner Bewegung darum zu verstehen, was unsere Körper – im Rahmen ihrer eigenen Grenzen – tun können. Denn das wissen wir nicht. Da ein individuierter Körper von seinen Relationen nicht zu trennen ist, stellt Kishik die These auf, dass reine Bewegung auch den Raum für neue Gemeinschaften schaffe – neue *chora*, in denen alles passieren könne. Kishik erläutert seine These durch den Bezug auf die altgriechische Unterscheidung zweierlei Räume: *topos* und *chora* (beide verschmelzen später im lateinischen *locus*). Wenn *topos* den physikalisch-geografischen und geometrischen Raum bezeichnet, ist *chora* der durch seine gesellschaftliche Gestaltung, durch

⁴²⁰ David Kishik 2013

menschliche Aktionen und Interaktionen bedingte Raum. Es gibt, so Kishik, eine *topo-grafischen* und einen *choreo-graphischen* Raum, und in diesem choreo-graphischen Raum lesen die zeitgenössischen Tänzer mit ihren Bewegungen ohne Zweck und Ziel etwas, was noch nie geschrieben worden ist. Der choreo-graphische Raum sei ein Raum reiner Potenzialität, ein Raum dessen, was noch nicht getan worden sei. Genau aus diesem Grund könne dieser durch die Choreografie gelesene Raum nicht etwas „Darstellendes“ sein – wie auch, wenn es das „Dargestellte“ noch nie gegeben hatte? Darum entziehe sich die Choreografie jeglichen narrativen oder begrifflichen Beschreibungen, denn wie sollten wir Begriffe für etwas haben, was es noch nicht gibt? Laut Kishik richtet sich reine Bewegung nicht gegen Sinn und Bedeutung, sondern stellt das Opake, das Poetische, das Nicht-Repräsentierbare dar. Reine Bewegung sei in unserer Zeit, wo alle – Künstler und Theoretiker – über Konzepte und über das Performative, das Theatralische nachdächten, eine Provokation.⁴²¹

Einer der Gründe, warum die theoretischen Potenziale der künstlerischen Improvisation noch immer unausgeschöpft bleiben, ist, dass Improvisation als Begriff auch für alltägliche Situationen benutzt wird, als spontane Reaktion auf einen Zufall oder auf ein unerwartetes Problem. Der wichtige Unterschied ist aber, dass Improvisation im letzteren Fall in einer Funktion gebraucht wird und nicht als Erforschung des Unbekannten, wie es in der Bewegungsimprovisation der Fall ist. Die sogenannte Improvisation im Alltag erscheint dadurch viel begrenzter:

Der offene Umgang mit dem Zufall bringt die tanzende Person in instabile Situationen, in denen gewohntes Bewegungsvokabular destabilisiert wird. Diese Destabilisierungen führen zu unerwarteten Richtungen im Tanz, die auch neuartige Bewegungsformen hervorbringen können. ‚Neuartige‘ Bewegungen werden hierbei als emergente Vorgänge begriffen, die etwas Nichtvoraussehbares durch die Neukombination bekannter Elemente erzeugen. Improvisation wird als ständiges Fallen zwischen Ordnung und Chaos begriffen, wobei das Fallen notwendiges Element für die emergenten Vorgänge in der Tanzimprovisation ist. Dem ästhetischen Körper in der Kunstproduktion eröffnet sich hierbei mehr Emergenz als dem Körper der ‚geregelten Improvisation‘ des Alltags.⁴²²

Die Frage nach politischer Wirksamkeit ist, wie wir gesehen haben, von dem Umgang mit Veränderung und Wandel nicht zu trennen. Mit einem bestimmten Ziel zu handeln heißt, die stetige Ereignishaftigkeit der Welt, den Wandel unserer (als

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Friederike Lampert 2007: 199–200.

subjektiv oder objektiv empfundenen) Realität für eine Weile außer Acht zu lassen, die Veränderung und den Wandel in Klammern zu setzen. Dies spricht weder für die zielgerichtete noch für die prozessorientierte Handlung. Sie unterscheiden sich voneinander dadurch, ob sie Ziele, bestimmte Ideen und Orientierungspunkte als Hinweis am Horizont auf die richtige Richtung sehen oder ob sie sie nur als Anfangspunkt einer Reise ins Ungewisse verwenden. Somit kann die Bewegungsimprovisation – um Friederike Lampert zu paraphrasieren – als eine wellenartige Bewegung zwischen Ordnung und Zufällen, auch als Modell für die Frage nach Veränderung und Wandel in der Gesellschaft dienen.⁴²³

⁴²³ Vgl. ebd. 201.

8. QUELLENVERZEICHNIS

- Agamben, Giorgio (2008): Art, Inactivity, Politics. In: Backstein, Joseph / Birnbaum, Daniel / Wallenstein, Sven-Olov (Hg.), Thinking Worlds. The Moscow Conference on Philosophy, Politics and Art, Berlin: Sternberg Press, 197-206
- Althusser, Louis (1969): Ideologie et appareils idéologiques d'Etat (notes pour une recherche), in: La Pensée, 1970, H. 151, S. 3-38
- Arns, Inke (2004): Objects in the mirror might be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Dissertation. Humboldt-Universität zu Berlin. Publiziert am 22.11.2004, online unter URL: <<http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=20894>>
- Asholt, Wolfgang (Hg.) (1997): Die Ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Baker, Frederick und Boyer, Elisabeth (Hg.) (2002): Wiener Wandertage. Klagenfurt: Wieser.
- Bannat, Christoph (2008): Jeff Koons, Angela Richter. Online unter URL: <http://kunst-blog.com/2008/05/jeff_koons_ange_1.php>
- Bateson, Gregory (1972): Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology. San Francisco: Chandler Pub.
- Beyer, Susanne / Knöfel, Ulrike: Meine Bilder sind Schlachten. Gespräch mit Georg Baselitz. In: Der Spiegel 4/2013. Online unter URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-90638333.html>>
- Bröckling, Ulrich und Feustel, Robert (Hg.) (2010): Das Politische Denken. Zeitgenössische Positionen. Bielefeld: Transcript Verlag.
- de Beauvoir, Simone (1949): Le deuxième sexe. Paris: Gallimard.
- Birringer, Johannes (1998): Makrolab. A Heterotopia. In: *Performing Arts Journal*, H. 60, 66-75
- Borcherdt, Gesine (2008) Sklaven des Alltags, in: Monopol Magazin, 09/2008, online unter URL: <<http://www.monopol-magazin.de/artikel/2010363/kommentar-sklaven-des-alltags.html>>
- von Borries, Friedrich (2012): Glossar der Interventionen. Annäherung an einen überverwendeten, aber unterbestimmten Begriff. Berlin: Merve Verlag.
- Bourdieu, Pierre (1979): La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Ed. de Minuit.

- Breton, André (1983): Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg: Rohwolt.
- Broeckmann, Andreas (2010): Kommentar zur Arctic Perspective Ausstellung in der Phoenix Halle Dortmund, 18.6.-10.10.2010. Online unter URL: <http://vimeo.com/13429106>
- Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chehonadskih, Maria (2010): 48 Hours of Common Effort. How Cultural Workers and Political Activists Met and Talked. In: Chto Delat? newspaper, H. 6-30, 9-10.
- Chomsky, Noam (1971): Human Nature. Justice VS. Power. Ausschnitt aus der Chomsky-Foucault Debatte, online unter URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8OukztFhUeI>
- Chto Delat? (2011): Einleitung in das 48-stündige Seminar Wher Has Communism Gone? in Moderna Galerija, Ljubljana, 11. Und 12. Juni 2011, online unter URL: www.mg-lj.si/node/785
- von Clausewitz, Carl (1832)(o.J.): Vom Kriege. Online unter URL: <https://archive.org/details/Clausewitz-Carl-Vom-Kriege>
- Comité invisible (2007): L'insurrection qui vient. Online unter URL: <http://www.lafabrique.fr/spip/IMG/pdf/Insurrection.pdf>
- Corcoran, Steven (2011): Editor's Introduction. In: Jacques Rancière, Dissensus, On politics and aesthetics, London: Continuum, 1-24
- Critchley, Simon (2007): Infinitely Demanding. Ethics of commitment, politics of resistance. London: Verso.
- Critchley, Simon (2010): The Faith of the Faithless. Experiments in political theology. Keynote vom 12. November 2010, Gießen, online unter URL: www.youtube.com/watch?v=8X9ruueLJqg
- Critchley, Simon (2013): Is Utopianism Dead? In: Esch-van Kan, Anneka / Packard, Stephan / Schulte, Phillip (Hg.), Thinking Resisting Reading The Political, Zürich: diaphanes, 155-162
- Csikszentmihályi, Mihály (1975): Between Boredom and Anxiety. Experiencing Flow in Work and Play. San Francisco: Jossey-Bass.
- Čufer, Eda (1999): Pogovor z Markom Peljhanom. [An Interview with Marko Peljhan]. In: Svet umetnosti. Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art]. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana, 64-69
- Debeljak, Aleš (1998): Na ruševinah modernosti. Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- Deutscher, Guy (2011): *Through the Language Glass. Why the world looks different in other languages.* London: Arrow Books.
- Dickie, George (1995): *The New Institutional Theory of Art.* In: Neill, Alex / Ridley, Aaron (Hg.), *The Philosophy of Art, Readings Ancient and Modern*, New York: McGraw-Hill.
- Dumke, Oliver (2001): *Techno als säkulare Liturgie. Anmerkungen zu Form und Funktion von Gottesdienst und Technoevent.* In: Hitzler, Ronald / Pfadenhauer, Michaela (Hg.), *Techno-Soziologie, Erkundungen einer Jugendkultur*, Opladen: Leske + Budrich.
- Eco, Umberto (1962): *Opera aperta.* Milano: Bompiani.
- Eiermann, André (2012): *Vom postdramatischen Politischen zum postspektakulären Politischen.* In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.), *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin: Theater der Zeit, 136-148
- Fena (2013): *Bruce Lee nakon sedam godina ponovo u Mostaru* [Bruce Lee nach sieben Jahren wieder in Mostar]. In: *Dnevni avaz*, 6. Februar 2013. Online unter URL: <<http://www.avaz.ba/vijesti/iz-minute-u-minutu/bruce-lee-nakon-sedam-godina-ponovo-u-mostaru>>
- Fortuna, Sara (2012): *Wittgensteins Philosophie des Kippbildes. Aspektwechsel, Ethik und Sprache.* Wien: Turia+Kant.
- Fröhlich, Manuel (1997): *Sprache als Instrument politischer Führung. Helmut Kohls Bericht zur Lage der Nation im geteilten Deutschland.* München.
- Gadamer, Hans-Georg (1986): *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest.* Stuttgart: Reclam.
- Garbe, Joachim (2002): *Deutsche Geschichte in deutschen Geschichten der neunziger Jahre.* Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Gaut, Berys (2003): *Art and Knowledge.* In: Levinson, Jerrold (Hg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 436-450.
- Goetz, Rainald (1999): *Celebration. Texte und Bilder zur Nacht.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1976): *Languages of art. An approach to a theory of symbols.* 2. Aufl. Indianapolis: Hackett Pub. Co.
- Gramsci, Antonio (2007): *Quaderni del carcere.* 4 Bänder. Hrsg. von Valentino Gerratana. Torino: Einaudi.

- Haskel, Lisa (1998): Pretty Good Pirates. In: Mute, N. 9, online unter URL:
<<http://makrolab.ljudmila.org./reports/haskel>>
- Haß, Ulrike (2012): Übersehene Räume, städtische Konfigurationen. In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.), Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert, Berlin: Theater der Zeit, 105-121.
- Hessel, Stéphane (2010): Indignez-vous! Montpellier: Indigène éditions.
- Hirsch, Michael (2009): Subversion und Widerstand. 10 Thesen über Kunst und Politik. In: Inaesthetik, N.1, Juni 2009, Zürich: Diaphanes, 7-23.
- Holzhey, Christoph F.E. (Hg.)(2010): Tension = Spannung. Wien: Turia+Kant
- Holmes, Brian (2009): Coded Utopia. Makrolab or The Art of Transition. In: Ders., Activist Art in the Control Society, Amsterdam: Van Abbemuseum
- Huelsenbeck, Richard (1984): En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus. 3., erw. Aufl. Hamburg: Ed. Nautilus.
- Jackson Pollock Bar (o.J.): 99 Thesen zur aktuellen Kunst. Online unter URL:
<[http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$4609](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$4609)>
- Jauß, Hans Robert (1989): Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jullien, François (1999): Über die Wirksamkeit. Berlin: Merve Verlag.
- Kaltenbrunner, Thomas (2009): Contact Improvisation. Bewegen, tanzen und sich begegnen. Mit einer Einführung in New Dance. 3., überarb. Aufl. Aachen: Meyer&Meyer.
- Kant, Immanuel (1785): Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. In: Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Band IV. Berlin 1911.
- Kishik, David (2013): Critique of Pure Movement. Text von David Kishik, vorgelesen von D. C. Barber, ICI Berlin, 7.5.2013. Online unter URL:
<<https://www.ici-berlin.org/videos/critique/>>
- Kristeva, Julia (1991): Language. The Unknown. An Initiation Into Linguistics. New York: Columbia University Press.
- Laermans, Rudi (2012): Politik des Zuschauens. Anmerkungen zu Meg Stuarts No Loger Readymade. In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.), Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert, Berlin: Theater der Zeit, 43-53.
- Lampert, Friederike (2007): Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie - Verfahren – Vermittlung. Bielefeld: Transcript Verlag.

- Lasch, Christopher (1979): *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: W. W. Norton.
- Lassn, Kalle (Hg.) (2012): *Meme Wars. The Creative Destruction of Neoclassical Economics*. London und New York: Penguin.
- Lehmann, Harry (2006): *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*. München: Fink
- Lepecki, André (2013): From Partaking to Initiating. Leadingfollowing as Dance's (a-personal) Political Strategy. In: Hölscher, Stefan / Siegmund, Gerald (Hg.): *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich: diaphanes, 21-38.
- Lopes, Dominic (2011): The Myth of (Non-aesthetic) Artistic Value. In: *The Philosophical Quarterly*, H. 61, 518-536.
- Luhmann, Niklas (1981): Ist Kunst Codierbar? In: Jahrhaus, Oliver (Hg.) (2001), Niklas Luhmann. Aufsätze und Reden, Stuttgart: Reclam, 159-197.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1988): Wie ist das Bewußtsein an der Kommunikation beteiligt? In: Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 884 – 903.
- Luhmann, Niklas (1990): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1995a): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1995b): Kausalität im Süden. In: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie*. H.1, 7-28.
- Luhmann, Niklas (1996): *Protest. Systemtheorie und soziale Bewegungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2000): *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2005): *Einführung in die Theorie der Gesellschaft*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Makrolab (o.J.): Webpage des Projekts. <http://makrolab.ljudmila.org/>

- Maličev, Patricija (2006): Umetniki so tudi politiki: Marko Peljhan, Makrolab [Künstler sind auch Politiker: Marko Peljhan, Makrolab]. In: Delo, Jg. 48, N. 70, 25. März 2006.
- Mann, Patricia S. (1994): Micro-Politics. Agency in a Postfeminist Era. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Manning, Erin / Massumi, Brian (2013): Coming Alive in a World of Texture. For Neurodiversity. In: In: Hölscher, Stefan / Siegmund, Gerald (Hg.): Dance, Politics & Co-Immunity, Zürich: diaphanes, 73-96.
- Marchart, Oliver (2010a): Für eine neue Heteronomieästhetik. Politik, Kunst, Öffentlichkeit. Online unter URL: <<http://www.symposium-interventionen.de/static/upload/mp3/Marchart.mp3>>
- Marchart, Oliver (2010b): Dancing Politics. Some Reflections on Commonality, Choreography and Protest. Keynote vom 13. November 2010, Gießen, online unter URL: <blip.tv/dancetechtvbliptv/oliver-marchart-dancing-politics-some-reflections-on-commonality-choreography-and-protest-4743731>
- Marchart, Oliver (2013): Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest. In: Hölscher, Stefan / Siegmund, Gerald (Hg.): Dance, Politics & Co-Immunity, Zürich: diaphanes, 39-59
- Maturana, Humberto R. / Varela, Francisco J. (1980): Autopoiesis and Cognition. The realization of the living. Dordrecht: Reidel.
- Maturana, Humberto R. / Varela, Francisco J. (1990): Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens. München: Goldmann.
- Menke, Christopher (2013): Die Kraft der Kunst. Berlin: Suhrkamp.
- Mijušković, Slobodan (2003): Dokumenti za razumevanje ruske avangarde. Belgrad: Geopoetika.
- Mouffe, Chantal (2009): Agonistic Politics and Artistic Practices. Vortrag vom 9.10.2009, Kunstwerke, Berlin. Online unter URL: <<http://vimeo.com/10375165>>
- Nassehi, Armin / Nollman, Gerd (2004): Wozu ein Theorievergleich? In: Dies. (Hg.), Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7-24
- Nešović, Branimir / Prunk, Janko (1993): 20. stoletje. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Nolte, Barbara (2012): Meisterschüler Der von der Linkspartei. Interview mit Olafur Eliasson. In: Tagesspiegel, 25. August 2012, S.24.

- Nye, Joseph S. (1993): Understanding international conflicts. An introduction. New York: HarperCollins.
- Peljhan, Marko (1994): Krk. Online unter URL:
<<http://makrolab.ljudmila.org/vision/krk/>>
- Peljhan, Marko (1996): Information on Pact, Collaborators and Projekt Atol. In: Projekt Atol (Hg.): LADOMIR- ФАКТУРА: Četrta površina – površina stika! Ritmično-scenske podobe. Materiali [LADOMIR-ФАКТУРА: Fourth surface - the surface of contact! Rhythmical-scenic images. Writings]. Ljubljana.
- Peljhan, Marko (1997): Insulation/Isolation Proceedings. Lecture for the 100 Days 100 Guests documenta X programme. Online:
<<http://makrolab.ljudmila.org/reports/published/peljhan/>>
- Peljhan, Marko (1999): Strategije Minimalnega Opora – Analiza Taktičnega Delovanja v Družbi Kontrole [Strategies of Minimal Resistance – Analysis of Tactical Work in the Surveillance Society]. In: Svet umetnosti Tečaj za kustose sodobne umetnost. Geopolitika in umetnost [The World of Art Curatorial Course for Contemporary Art. Geopolitics and Art]. Hg. v. OSI/SCCA, Ljubljana.
- Peljhan, Marko (2004): Interview mit Marko Peljhan. Karlsplatz, Wien, Mai 2004. Online unter URL: <http://s-77ccr.org/video_docu02.php>
- Peljhan, Marko (2005): Präsentation von Makrolab beim Festival The Influencers, CCCB, Barcelona, am 9.4.2005. Online unter URL:
<<http://theinfluencers.org/en/marko-peljhan>>
- Peljhan, Marko, Velimir Chlebnikov (2008): Lodomir AB 7ma površina [Lodomir AB 7th Surface], Ljubljana: Zavod projekt Atol.
- Probst, Maximilian (2008): Als Rebellion noch möglich war. Die Zeit, 28.8.2008, Nr. 36, online unter URL: <www.zeit.de/2008/36/Jugend-Beist-ck>
- Rancière, Jacques (1974): La leçon d'Althusser. Paris: Gallimard.
- Rancière, Jacques (1981): La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier. Paris: Fayard.
- Rancière, Jacques (2006): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books Verlag.
- Rancière, Jacques (2007): Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, Jacques (2007a): The Emancipated Spectator. In: Artforum, März 2007, 271-281.
- Rancière, Jacques (2008): 10 Thesen zur Politik. Zürich: Diaphanes.

- Rancière, Jacques (2009a): Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens. Paris: Éditions Amsterdam.
- Rancière, Jacques (2009b): Politique de l'indétermination esthétique. In: Game, Jérôme / Wald Lasowski, Aliocha (Hg.), Jacques Rancière et la politique de l'esthétique, Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 157-175.
- Rancière, Jacques (2009c): The Reality Effect and the Politics of Fiction. Vorlesung am ICI Berlin. Online unter URL:
<[https://www.ici-berlin.org/videos/docu/jacques-ranciere/?tx_bddbflvvideogallery_pi1\[video\]=2](https://www.ici-berlin.org/videos/docu/jacques-ranciere/?tx_bddbflvvideogallery_pi1[video]=2)>
- Rancière, Jacques (2009d): Revising „Nights of Labour“. Vorlesung am Sarai CSDS, Delhi, am 6.2.2009. Online unter URL:
<http://www.youtube.com/watch?v=pwW_LiwCKlg>
- Rancière, Jacques (2009e): Der emanzipierte Zuschauer. Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, Jacques (2011a): Dissensus. On politics and aesthetics. Hrsg. von Steven Corcoran. London: Continuum.
- Rancière, Jacques (2011b): Aisthesis. Scènes du regime esthétique de l'art. Paris: Éditions Galilée.
- Rancière, Jacques (2011c): The Thinking of Dissensus. Politics and Aesthetics. In: Bowman, Paul / Stamp, Richard (Hg.), Reading Rancière, 1-17. London und New York: Continuum.
- Rancière, Jacques (2013): The Politics of Aesthetics. London und New York: Bloomsbury.
- Raunig, Gerald (2005): Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. Wien: Turia + Kant.
- Raunig, Gerald (2008): Tausend Maschinen. Eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung. Wien: Turia + Kant.
- Raunig, Gerald (2012): Das UND Besetzen. Online unter URL:
<<http://truthisconcrete.org/texts/?p=15>>
- Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rebentisch, Juliane (2008): Zur Aktualität ästhetischer Autonomie. In: Inaesthetik, N.0, Juni 2008, 103-118.
- Richter, Patrick und Niklaus, Andy (2000): 250.000 demonstrieren in Wien gegen die FPÖ/ÖVP-Regierung. Online unter URL:
<<http://www.wsws.org/de/articles/2000/feb2000/Wien-f23.shtml>>

- Ruch, Philip (2009): Interview in der Sendung Kulturzeit, 3 sat, ausgestrahlt am 24.9.2009, online unter URL:
<<http://www.politicalbeauty.de/center/News.html>>
- Rucht, Dieter (2009): Kommentar zu dem Zentrum für politische Schönheit. In: Sendung Kulturzeit, 3 sat, ausgestrahlt am 24.9.2009, online unter URL:
<<http://www.politicalbeauty.de/center/News.html>>
- Schmidt, Helmut (2009): Zivilisiert den Kapitalismus! In: Die Zeit, 26.11.2009, Nr. 49, online unter URL: <<http://www.zeit.de/2009/49/Doenhoff-Antikapitalismus/komplettansicht>>
- Shannon, Claude E. / Weaver, Warren (1949): The Mathematical Theory of Communication. Chicago: University of Illinois Press.
- Searle, John R. (1970): Speech Acts. An essay in the philosophy of language. Cambridge: University Press.
- Searle, John R. (2010): Making the Social World. The structure of human civilization. Oxford: University Press.
- Slingerland, Edward (2003): Effortless Action. Wu-wei As Conceptual Metaphor and Spiritual Ideal in Early China. Oxford: University Press.
- Sloterdijk, Peter (1983): Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Snow, Charles P. (1960): The two cultures and the scientific revolution.
- Spencer-Brown, George (1969): Laws of Form. London: Allen&Unwin
- Springer, Brian (1997): Notes from the corporate underground. Online unter URL:
<<http://makrolab.ljudmila.org/reports/published/peljhan/>>
- Starks, Gavin (2002): Makrolab. Blair Atholl, Scotland. July 2002 diary. Online:
<<http://www.dgen.net/makrolab/index.htm>>
- Strauch, Thomas und Boehm Ulrich (1973,1989): Niklas Luhmann – Beobachter im Krähenest. Fernsehdokumentation, ARD und WDR, online unter URL:
<http://philochat.wordpress.com/2013/03/09/niklas-luhmann-beobachter-im-krahrenest/>
- System-77 CCR (o.J.): Webpage des Projekts. Video unter URL:
<http://mediabase.t0.or.at/s77ccr/s77ccr_interview.mp4>
- Umathum, Sandra (2005): Avantgarde. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.), Metzler Lexikon, Theatertheorie, Stuttgart und Weimar: Metzler, 26 - 30

- Virilio, Paul (1990): Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Barck, Karlheinz (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.
- Volkwein, Barbara (2003): What's Techno? Geschichte, Diskurse und musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik. Osnabrück: Electronic Publ.
- Vujanović, Ana (2008): Teorijofobija. In: Reartikulacija, H. 4, online unter URL: Grzinic-smid.si/wp-content/uploads/2013/02/Rear2008tikulacija4.pdf
- Willke, Helmut (1989): Systemtheorie entwickelter Gesellschaften. Weinheim: Juventa.
- Willke, Helmut (1994): Systemtheorie 2. Interventionstheorie. Stuttgart: G. Fischer.
- Willke, Helmut (1995): Systemtheorie. 3. Steuerungstheorie. Grundzüge einer Theorie der Steuerung komplexer Sozialsysteme. Stuttgart: G. Fischer.
- Willke, Helmut (2005): Komplexität als Formprinzip. Niklas Luhmann – Soziale Systeme. In: Baecker, Dirk (Hg.) Schlüsselwerke der Systemtheorie, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 303-324.
- Wittgenstein, Ludwig (1953): Philosophical Investigations. London: Blackwell.
- Zabel, Igor (1997): Umetnost, moč in javnost. Model Makrolab [Art, Power and the Public. Makrolab Model]. In: *M'ars. Časopis Moderne galerije Ljubljana*. Jg. IX, H. 3-4. 1-8.
- Zangwill, Nick (2001): The Metaphysics of Beauty. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Zeit Online, DPAD, DPA (2009): Documenta geht mit Besucherrekord und Massenhypnose zu Ende. Online unter URL: <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-09/documenta-kunst-kassel>
- Zenk, Lukas (2006): Interdisziplinäre Systemforschung. Interviews mit Wissenschaftler. Diplomarbeit. Universität Wien und Technische Universität Wien.
- Zielinski, Siegfried (2002): Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt.
- Železnik, Karla (2008): Nepozabni in inspirativni pogledi. [Unforgettable and Inspiring Gazes] In: Maska, časopis za scenske umetnosti [Maska, Performing Arts Journal], Jahrgang 23, H. 113-114. 73-80.

Bilder

Bild 1: Makrolab, Rottnest Island, Australien, 2000

Bild 2: Makrolab-Forschungsbereiche

Bild 3: Peljhan im Makrolab, Rottnest Island, Australien, 2000

Bild 4: Makrolab – mobile Architektur

Bild 5: Grundriss, Version 3B – 6 Arbeitsplätze, 2x4 Liegeplätze

Bild 6: Im Makrolab

Bild 7: Arbeitsplätze

Bild 8: Marko Peljhan neben der Makrolab-Solaranlage

*Bild 9: Makrolab mit Solaranlage (links), Windanlage (links oben) und
Satellitenanlage (unten). Rottnest Island, Australien, 2000*

Quelle:

Makrolab Bilderarchiv, URL: <<http://makrolab.ljudmila.org/archives/imagearc/>>

Bild 10: S-77CCR Container, Karlsplatz, Wien, Mai 2004

Quelle: S-77CCR Bilderarchiv, URL: <http://s-77ccr.org/images_unit.php>